# FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti

6/7

Boban
Suvin
Kabakov
Baudrijard
BRECHT
političnost
90ih
Schmitz
ruski akcionisti
Müller
Eurokaz '97

ISSN 1331-0100



FRAKCIJA
magazin za izvedbene umjetnosti
*broj 6/7*

Izdavači
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**
**Trg maršala Tita 5, Zagreb**
**i**
**CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST**
**Hebrangova 21, Zagreb**

Adresa uredništva:
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 48 56 455
faks: +385 1 48 56 459



**INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO DEL MEDITERRÁNEO**

**FRAKCIJA je član Mreže kazališnih časopisa Međunarodnog instituta mediteranskog kazališta**

Izvršni izdavač
**AKTANT d.o.o.**
**Odjel izdanja Antibarbarus**
**Nova Ves 4**

Uredništvo
**Goran Sergej Pristaš (glavni urednik)**
**Ivica Buljan**
**Ivana Sajko**
**Tomislav Zajec**
**Milan Živković**

Tajnica uredništva
**Jasna Spaić**

Dizajn
**Igor Masnjak**

Zahvaljujemo:
**Muzeju suvremene umjetnosti,**
**Goethe Institutu,**
**Georgiju Paru,**
**Wiener Secession,**
**Jurici Pavičiću,**
**Slobodnoj Dalmaciji,**
**Institutu za teatrologiju HAZU**

Posebno zahvaljujemo
**Institutu "Otvoreno društvo"**

Prepress
**NMtri**

Tisak
**Grafomark**

Izlazi tromjesečno
Rukopisi i diskete se ne vraćaju

Zagreb, prosinac 1997.

■ Unatoč realnim procjenama, još realnije okolnosti nisu dopustile ovom broju Frakcije da se pojavi u Vašim rukama tijekom 1997. godine. S obzirom na količinu materijala koja je prikupljena tijekom kašnjenja, odlučili smo, neovisno o redovitom ritmu izlaženja, ovaj broj učiniti dvobrojem, a sa slijedećim se pojaviti već krajem prvog kvartala 1998. ■ Ušavši u novu godinu, ušli smo i u 100-tu obljetnicu rođenja Bertolta Brechta. U ovom i slijedećem izdanju Frakcije objavit ćemo neke značajne, a manje poznate tekstove o jednom od najviše analiziranih, ali još uvijek i najintrigantnijih kazališnih autora našeg stoljeća. Otvorili smo dio stranica političnosti hrvatskog teatra u 90-tim, što mislimo nastaviti i u slijedećim brojevima, a predstavljamo i u nas još nedovoljno poznate ruske akcioniste nizom tekstova nastalih uz rasprave koje je izazvao Aleksandar Brener nacrtavši znak dolara na Maljevičevoj slici u Stedelijk muzeju u Amsterdamu. ■■

# sadržaj


4 info

FRAKCIJE

6 **Otvori i tekućine**
*Bojana Kunst o performansima na Eurokazu '97.*



10 **Instrukcija iz apstrahiranja tjelesnosti**
*Ivana Sajko o predstavi Erica Raevesa*

12 ***Noname* (oko sluša, uho gleda)**

14 **Nismo dovoljno iskorišteni**
*razgovor sa Stašom Zurovcem*



16 ***Fuga mundi* Dunje Knebl**
*Suzana Marjanić na performansu poznate hrvatske glazbenice*

22 **U carstvu malograđanštine**
*Kruno Petrinović o posljednjoj hrvatskoj produkciji Eduarda Milera*



24 **U samoći kazališnog geta**
*Ivana Jašić u dubrovačkoj Karanteni*



26 **Emil Hrvatin: Banket**
*gastronomska instalacija*

30 **Viktimologija nestvarnih stvarnosti**
*Ivana Sajko o novoj knjizi drama Borislava Vujčića*

32 **Gdje je bilo Jedno, tu je sada Rascjep**
*Ivan Molek o knjizi Lade Čale Feldman*



Politika, post 90ih

36 **Cijena duševne boli**
*Miljenko Jergović*



40 **Kazalište je ispovjedno mjesto**
*razgovor s Ivicom Boban*

46 **O razlozima šutnje**
*Schmrtz teatar u Vukovaru - piše Ivana Sajko*

48 **Pronađi svoje mjesto u mraku**
*Ivan Vidić*

49 **Rasprava Vijeća Komune o Zakonu o kazalištu (svibanj 1871.)**



PRO ME MO RIA

52 **Bertolt Brecht: Život Eduarda II., kralja Engleske**
*režija: Georgij Paro*

54 **Stvar teatra**
*Vjeran Zuppa*

fuori attori



58 **Patafizika godine 2000.**
*Jean Baudrillard*

# sadržaj


62 Totalna instalacija
*Ilya Kabakov*

66 In memoriam Jelena Rajković

67 Kazališno povijesna kategorema
*Petar Brečić*





72 Ruski akcionizam - neke natuknice za bolje razumijevanje
*Joseph Backstein*





76 San o demokratskoj kulturi
*Aleksandar Brener*

77 Ah, oh, tranzicija
*Kristina Leko Fritz*

80 Kulturni rat
*Wenda Gu*

82 Pismo podrške Aleksandru Breneru

85 Sloboda za Brenera - u ime umjetnosti
*Giancarlo Politi*

86 Pismo Kazimira Malevića direktoru Stedelijk muzeja

87 Policy of Truth
*Dejan Kršić*






93 Program obilježavanja obljetnice u svijetu

94 Keuner + Fatzer
*Heiner Müller*





98 Brecht: Držanje, pedagogija, produktivnost
*Darko Suvin*

110 Ka materijalističkom kazalištu
*Aldo Milonić*

116 Brecht i Brezovec: Umijeće kazališne montaže
*Ivica Buljan*


## Radionice




118 Imaginarna akademija u epizodi "Krov nad glavom"
*Martina Aničić o ljetnim radionicama u Grožnjanu*

120 "Granice/Borders"
*dr David Flaten o radionici Stevea Kenta*

122 Modno promišljanje dekadencije
*Tonči Vladisavić o modnom natjecanju SIFA*

125 Otok teatra
*Edvin Liverić iz Nizozemske*


## inozemstvo


126 Nove minijature Pine Bausch
*Yvette Biro*

128 Biti dignut iz tople postelje
*Ivica Buljan*





130 Dnevnik "3"
*Gojko Bjelac iz Avignona*

133 Ideja otvorenoga svijeta
*Darko Lukić sa festivala u Caracasu*


## mreže


135 Imamo Festival!
*Tatjana Štambuk - 2.MKFM*

136 Pula u mreži mediteranskih kazališnih središta
*Darko Lukić*

138 atp (artists theatre promotion)

138 Metamedijski centar Plasy

139 Das Arts

141 English supplement

# Intercult

U suradnji s manifestacijom "Stockholm - kulturna prijestolnica Europe 1998", **Intercult** priprema niz događanja pod zajedničkim nazivom "Pejzaž X" (Landscape X). Tema "Pejzaža X" bile bi nedavne promjene i potencijal osobne razmjene između umjetnika, intelektualaca i pučanstva s naglaskom na područja Srbije/Crne Gore, Makedonije, Bosne, Hrvatske, Slovenije, Estonije, Latvije, Litve, Rusije i Ukrajine uz mogućnost uključivanja "odvojenih" zemalja poput Češke Republike, Slovačke, Belgije, Švicarske, Španjolske. Predviđene su četiri serije s različitim temama i umjetničkim vodstvom: Euralien - nacionalistički labirint; Utopia/Distopia; Europska kazališna razmjena; Multi-etičnost u Istočnoj i Središnjoj Europi; Mreža snova.
Intercult:
tel: + 46 8 644 1023
fax: + 46 8 643 9676

# GIP - MDEM

**GIP - MDEM** poznata je francuska institucija koja se bavi razmjenom privatnih osoba te osoblja raznih institucija s područja kulturnih i socijalnih djelatnosti (npr. mladih, žena, socijalnog rada, športa, obrtnika) Francuske i Mediteranskih zemalja, a sada je proširila svoju djelatnost i na izvedbene umjetnosti.
Jean-Jacques Samary:
tel: + 33 491 422 023
fax: + 33 491 422 492

# Primer Acto

Zadnji broj madridske revije "**Primer Acto**" urednika Josea Monleona posvećen je scenografiji. Blok o tri velika francuska scenografa **Guy-Claude Françoisu** (suradnik Ariane Mnouchkine), **Yannisu Kokkosu** (suradnik Antoinea Viteza) i **Richardu Peduzziju** (suradniku **Patricea Chereaua**) popraćen je uredničkim komentarom i pregledom najznačajnijih radova španjolskih scenografa (poput **Juana Josea Guillena**, suradnika skupine Comediants) te rezultatima prvog seminara mladih scenografa Instituta mediteranskoga kazališta. U drugom bloku piše se o studentskom kazalištu, a uz kritike i osvrte na španjolsku kazališnu produkciju mogu se pročitati eseji o Tonyu Kushneru i Bernard-Marie Koltesu. "Primer Acto" objavljuje i lani nagrađenu dramu "En-Cadena" dvadesettrogodišnjeg dramatičara Artura Sancheza Velasca.
Informacije:
"Primer Acto",
Ricardo de la Vega 18,
28028 Madrid,
Espana
fax. + 34 1 726 37 11

Rujan 1998., Liverpool / Manchester / Velika Britanija
9. međunarodni simpozij elektroničke umjetnosti

# IETM sastanci:

**Rotterdam**, 23-26. ožujka 1998: 19. plenarna sjednica IETM-a u organizaciji Rotterdamse Schouwburg *(potvrđeno)*
**Cardiff**, 1-4. listopada 1998: Otvoreni Forum u Chapter Arts Centreu *(datumi još nisu definitivno potvrđeni)*
U tijeku 1998. trebalo bi se održati i nekoliko satelitskih sastanaka; detalji naknadno.

**Međunarodni parlament spisatelja** otvorio je ured u Contemporary Culture Centre u Barceloni. Glavni cilj organizacije jest istraživanje napada na slobodu kreacije te izbor pisaca/umjetnika koji će biti smješteni u 20 "gradova utočišta". U planu je i stvaranje baze podataka s informacijama o cenzuriranju.
Gil Gonzales-Foerster
tel: + 34 3 306 4100
fax: + 34 3 306 4101

**Culture Europe** časopis je za profesionalna umjetnička i kulturna rukovodstva te jedina publikacija koja iz velikog broja najvažnijih međunarodnih novina i časopisa izdvaja i na jednom mjestu objavljuje napise vezane za umjetnost i kulturna stremljenja. (I uvijek iznimno zanimljive.) Od rujna časopis će izlaziti na povećanom broju stranica. Tema rujanskog broja je "Euro-Mediteranski dijalog" (na francuskom).
Pretplate:
tel: + 33 1 5319 1199
fax: + 33 1 5319 1190

**PAYE (Performing Arts Yearbook) 1998** i/ili **MOD (Music, Opera and Dance in Asia, the Pacific and North America)** sada možete naručiti po sniženim, izdavačkim cijenama. U cijenu je uključena i atraktivna CD-ROM verzija kataloga. Realan datum izdavanja publikacije je prosinac 1997.
tel: + 44 171 247 0066
fax: + 44 171 247 6868
subs@api.co.uk

# isea98revolution

ISEA (Međunarodni simpozij elektroničke umjetnosti) jedan je od najznačajnijih događaja na svjetskom kalendaru elektroničkih umjetnosti. Svake godine se održava u drugom gradu, a 1998. godine Velika Britanija po prvi puta će biti domaćinom ovom prestižnom kulturnom događaju. Tijekom prethodnih ISEA, održanih u Sydneyu, Helsinkiju, Montrealu, Rotterdamu i Chicagou, ovaj događaj postao je značajnim međunarodnim forumom za debate, diskusije, razmjenu, kritiku i veličanje elektroničke umjetnosti.
**isea98** namijenjena je umjetnicima, znanstvenicima, tehnolozima, kustosima, teoretičarima, inženjerima, nastavnicima, studentima i zainteresiranoj javnosti. **isea98** nastaje kroz suradnju i partnerstvo Inter-Society za elektroničke umjetnosti sa sjedištem u Montrealu te najznačajnijih kulturnih institucija u Liverpoolu i Manchesteru. Simpozij predstavlja najopsežniji i najimaginativniji događaj svoje vrste ikad održane u Velikoj Britaniji.

Teme simpozija su razvoj novih tehnologija koje utječu na našu svakodnevicu. Metafore ove tehnološke revolucije često se primjenjuju na brzinu promjena koje svijet proživljava, a dijelom i zbog razvoja kompjutorske znanosti i njene primjene. Takve metafore pokušaj su razumijevanja rapidnih promjena sadašnjice i koriste nam kao kulturna sidra i karte. **isea98** pokušat će "otpakirati" metafore ove revolucije.

Svaki element **isea98** formiran je i tempiran u odnosu na sljedećih deset pitanja:

1. Jesmo li samo svjedoci ili i tvorci revolucije?
2. Postoji li digitalna estetika?
3. Revolucionarizira li elektronička umjetnost termine "umjetnik" i "publika"?
4. Revolucionariziraju li nove tehnologije tijelo?
5. Je li elektronski medij demokratska, revolucionarna ili kolonijalna sila?
6. Jesmo li projektanti budućnosti ili budućnost projektira nas?
7. Revolucionariziraju li subjektivnosti nove tehnologije ili je upravo suprotno?
8. Postoji li revolucionarna elektronička etika?
9. Kako mi revolucioniramo materijale i metafore?
10. Jesu li ideje o "javnom" i "privatnom" revolucionalizirane prelaskom s masmedija na kućnu razonodu?

info

REVOLUTION98 traži prijedloge novih i zanimljivih djela u sljedećim kategorijama:
- instalacija (video, elektronika, interaktivni objekti, film itd.)
- performans (uživo, u bilo kojem kontekstu)
- zvuk (za instalacije, otvorene prostore itd.)
- internet i mrežni projekti (bilo koji kontekst)
- CD-ROM (za prezentacije)
- "site-specific" projekti (u Liverpoolu ili Manchesteru)
- ostalo (molimo specificirati)

(Broj radova koji će biti naručeni za REVOLUTION98 su limitirani.)
Zaključni rok za slanje prijedloga: 15. siječanj 1998. godine

Dodatne informacije i prijavne formulare za REVOLUTION98 možete dobiti na adresi:

REVOLUTION98. Fact, 45-46 Bluecoat Chambers. School Lane, Liverpool L1 3BX, U.K.
Tel. +44 151 709 2663
Fax. +44 151 707 2150
e-mail: iseažfact.co.uk

REVOLUTION98 - izložbe i ostali događaji moći će se razlikovati kroz tri komplementarna područja umjetničkog istraživanja, koja naglašavaju termin "revolucija" u njegovom povijesnom značenju te u onom značenju kako bi ga se moglo zamišljati ili shvaćati u budućnosti:
PRIPREMANJE TERENA
istraživanje i proučavanje osnovne građe društvene, ekonomske i psihološke stvarnosti kao baze za razvoj novih teorijskih struktura
PROVOKACIJA I KOLEKTIVNA AKCIJA
djela koja nastoje "minirati" *status quo* u artističkom, tehnološkom i ideološkom smislu
ZASIĆENOST INFORMACIJAMA
eksploatacija i/ili slavljenje elektroničkih medija i medija pokretnih slika kao revolucionarnih oruđa i novog načina komunikacije, usredotočenih na rad s referencama na popularnu kulturnu i tzv. informatičku revoluciju




# Primafila
## per l'Italia al forum delle riviste di teatro

Si è costituito all'interno dell'Istituto internazionale del teatro del Mediterraneo un comitato fondatore del forum delle riviste teatrali che sono pubblicate nei paesi dell'area del Mediterraneo. Il forum è formato da un periodico per ogni nazione o per ogni lingua all'interno della stessa nazione. Tra i membri fondatori *Art Teatral* della Valencia, *Isad* della Tunisia, *Frakcija* della Croazia, *Scena* per la Jugoslavia, *Primer Acto* per la Castiglia, *Escena* per la Catalogna, *Revista galega do teatro* per la Galizia e *Primafila* per l'Italia, con l'adesione di *Sud* (Francia), del notiziario del Teatro Nazionale Albanese e di *Semnal Teatral* per la Romania. L'IITM ha considerato necessario un accordo tra riviste di teatro volto a stimolare lo scambio di informazioni, articoli e testi.

U svibnju 1997. u Madridu je osnovano **Udruženje kazališnih publikacija** pri Međunarodnom institutu mediteranskog kazališta. Direktor Instituta i urednik španjolske revije "Primer Acto" **Jose Monleon** već je ranije pokrenuo Udruženje kazališnih festivala mediteranskih zemalja, Dokumentacijske centre koji prikupljaju i razmjenjuju građu i informacije među zemljama članicama te Udruženje kazališnih škola. Kazališne publikacije razmjenjivat će autorske i dramske tekstove pokušavajući uspostaviti stalniju suradnju između nacionalnih kazališta europskih i afričkih mediteranskih zemalja. Članice su talijanska "Primafila", "Art Teatral" iz Valencije, "Isad" iz Tunisa, naša "Frakcija", madridski "Primer Acto", katalonska "Escena", galicijska "Revista galega do teatro", novosadska "Scena", francuski "Sud", "Semnan teatral" iz Rumunjske i publikacija Narodnog kazališta iz Tirane.
Informacije:
Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo
Ricardo de la Vega 18,
28028 Madrid,
España
tel. + 34 1 355 58 67
fax. + 34 1 726 37 11

piše: **Bojana Kunst**
snimila: **Sandra Vitaljić**

# OTVORI I TEKUĆINE
# *Eurokaz '97.*



Ron Athey: Deliverance

Činjenicu da na koncu 20. stoljeća više nema materijala ili forme koje suvremena umjetnost nije učinila upitnim, čitamo već kao kliše. Stereotip o suvremenoj umjetnosti koja svojim posezanjem u postupke reprezentacije razdire i te kako čvrste strukture i zaista zadire čak i u tijelo, kao zadnje polje koje još daje nekakvu iluziju nedodirljivosti, odnosno dodirljivosti prema određenim pravilima. Po toj (barem na prvi pogled) jasnoj evolutivnoj liniji artističkog samoispitivanja i reflektiranja vlastite strukture dolazimo do najradikalnijih strategija među koje svakako spada performans, odnosno njegov još radikalniji odjeljak "body art", koji s nekim prethodnicima još sedamdesetih i osamdesetih godina (**Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramović**) i suvremenicima devedesetih godina (**Ron Athey, Lawrence Steger, Annie Sprinkle, Orlan, Franko B** itd) opsesivno istražuje prodor realnog, tjelesne rane, reza i rupe, ukratko nemilosrdnim postupcima preispituje samo tijelo i njegovu reprezentaciju i tako nastavlja s tradicijom radikalnog postavljanja tijela na scenu i otkrivanja svih njegovih epidermalnih, sekrecijskih, mesnih i spolnih analogija. Mogli bismo, dakle, govoriti o suvremenom fenomenu koji se nekako najradikalnije hvata u koštac s tijelom i problemima tjelesnog identiteta, koji na najdirektniji način govori o tijelu tako da ga upotrebljava kao materijal, kao eksplicitno sredstvo izraza, čak i ako pri tome izrazito čini rez u njegovu tjelesnost kao takvu. Annie Sprinkle, Ron Athey, Lawrence Steger i drugi na neki su način nastavljači tjelesnog performansa iz sedamdesetih godina, kada pomoću silovitog modernističkog preispitivanja forme i sredstava upitnim postaje i tijelo, upitne postaju strategije prikazivanja, predstavljanja i uobličavanja tijela i sama struktura uprizorenja koju diktira tijelo, upitni su identiteti koje proizvode istrošeni modeli reprezentacije. Strategije postaju radikalne zato da bi dostigle premještanje i destrukciju, da bi razabrali ono što je iza tijela, što je kriomice upisano u njega i određuje njegovu formu, pa i zato da bi se konačno sukobili s identitetom koji prodire u umjetničku formu uvijek na zadnja vrata i uvijek problematično sa svojim realnim upadima. S jedne strane možemo opaziti konkretnu upotrebu tijela kao materijala, likovnog i materijala izraza u prostoru koji u dodiru s novim tehnologijama (video, računalo itd.) dobiva nove formalne dimenzije i nove moduse postojanja, za koje prostor i vrijeme, unutrašnje i vanjsko više nisu tako važni fenomeni kao što su bili. Suvremeni fenomen koji je najsignifikantniji u tom smjeru svakako je australski umjetnik **Stelarc** koji tijelo koristi kao čisti materijal i tako reflektira status tijela u dodiru s novim tehnologijama. S druge strane, tijelo se sedamdesetih godina otvara prije svega kao štivo odnosno tekst u njega upisanih političkih diskursa i tako se radikalnim strategijama, prije svega feminističkih umjetnica, izlaže i pokušava osloboditi klišea spolnosti, ženskog/muškog tijela, tijela kao produkta itd. Neke povezanosti performansa devedesetih s počecima agresivnog preispitivanja reprezentacijskih strategija jasne su i na mjestu; predstavnici *body arta*, naime, kao prvo upitnim čine baš tijelo i tako nastavljaju s problematiziranjem njegovog pred-stavljanja koje je pospješeno započelo sedamdesetih godina. No pitanje i dvojba unatoč tomu ostaju: je li performere kao što su Athey, Sprinkle, Steger, Orlan itd. stvarno moguće opaziti i njihovo značenje otkriti u svjetlu samoispitivanja umjetničkih formi, odnosno jesu li još uvijek dio modernističke tradicije razstrukturiranja strukture, dakle i same tjelesne strukture. Čini se, naime, da ih nekako potpuno ne možemo

Ron Athey: Deliverance



smjestiti u tu tradiciju artističkog samoispitivanja, njihova je struktura mnogo "tradicionalnija" (zapravo se refleksija same strukture pokazuje nepotrebnom), njihova refleksija nije usmjerena na sam artistički događaj, njihova misao ne bavi se strukturom prezentacije. Umjesto toga koketiraju s klasičnim formama i trivijalnošću, ostavljaju otvorena vrata kiču i lošem ukusu i zato još jače (uopće u razdoblju sveopćeg konzervativnog zamaha ili barem njegove slutnje) pobuđuju intrigantne reakcije. Kamo bismo, dakle, mogli smjestiti performans art devedesetih, odnosno kako bismo mogli objasniti njegove radikalne strategije?

Svakako se više ne radi o reflektiranju same umjetničke forme. Suprotno, performansi devedesetih u većini slučajeva upotrebljavaju klasične forme, bez zadiranja u strukturu, odnosno bez izlaganja strukture s njenim prijelomima, upadima i bez izlaganja prezentacijskih šavova. Performansi devedesetih godina više se ne gledaju/čitaju kao strukturne mreže

**"Moje tijelo" koje se pokazuje s izlučevinama i otvorima također je očajni odsjaj zahtjeva za uspostavljenjem identiteta, za uspostavljenjem vlastitog tijela u kojem imamo mogućnost naseliti sebe takvoga kakav jesam i identiteta tijela kojeg možemo oblikovati po svojoj slici**

Ron Athey: Deliverance



o kojima ne možemo mnogo reći, odnosno kao samorefleksije vlastite forme. Ako gledamo predstave **Jeroma Bella**, Rona Atheya, Annie Sprinkle, Laurenca Stegera možemo opaziti da ih gotovo označava klasična dramaturgija koja ih perverzno odijeva u klasičnu kazališnu predstavu, zato upotrebljava klišejne i klasične obrasce pripovijedanja i prikazivanja i služi se nekim najustaljenijim i okorjelim formama kazališne reprezentacije. Performanse devedesetih, dakle, ne zanima forma reprezentacije već u velikoj mjeri iskorištavaju one modele koji su im na raspolaganju. Annie Sprinkle koristi jednostavne didaktične modele u performansu "Post Porn Modernism" (1990.), koji je po mom sudu i njena najbolja scenska kreacija, zorno demonstrira sve načine seksa u predstavi "Hardcore iz srca - Moj filmski dnevnik 25 godina metamorfoseksualnosti", koju smo mogli vidjeti na Eurokazu, monološko-didaktički razgrće hijerarhijsku ljestvicu napredovanja od svih mogućih seksualnih položaja i odnosa do duhovne ljubavi i usto nabacuje još nekoliko riječi o slobodi, sveopćoj ljubavi i sličnom. Jerome Bell, Lawrence Steger i Ron Athey upotrebljavaju kazališne forme, od više tjelesno pantomimičkih (Jerome Bell) do aluzija na kabare, ritual (Steger, Athey). Problema s čitanjem odnosno strukturom dakle nema, sva djela su na razini forme izrazito komunikativna i vode računa o publici kao važnom faktoru za dostizanje tzv. katarze. Mogli bismo reći da imamo gotovo klasičan odnos koji je zato jer je klasičan provokativniji i bolje zadire u neka pitanja o umjetnosti samoj. Sjetimo se samo presude koju je doživio američki fotograf **Robert Mapplethorpe** u svezi sa svojim fotografijama, kad je prije svega konstatacija da je Mapplethorpe majstor klasične forme, služila kao glavni argument protiv cenzure koju su 1990. godine htjeli staviti na njegovu izložbu u Cincinnatiju.

Teško možemo govoriti o činjenici da smo u tim manifestacijama suočeni s političkim i ideološkim strategijama tijela, strategijama koje bi nekako otkrivale pripadajuće tijelo (žensko tijelo, homoseksualno tijelo) i pokušale čitati diskurse iza njih, što je bila također jedna od temeljnih osobina erupcije performansa sedamdesetih godina. Analogija na tom nivou dakle postoji, tijelo koje nam se prikazuje u većini slučajeva je marginalno tijelo (tijelo prostitutke, homoseksualca, transvestita, tijelo podvrgnuto dominiranju i podređivanju) i tako je samo po sebi problematično ako ga postavimo u određeni reprezentativni model. Mogli bismo reći da je već samo po sebi političko tijelo, jer neprestano pokazivanjem svoje marginalne pozicije daje izjave i opredjeljuje se prema nekim traumatičnim područjima vlastitog postojanja. Unatoč upotrebi realnog tijela koje neprestano širi krug iz kojeg dolazi, politička izjava nije ona poglavita izjava koju slijedimo na tijelima, jer u tim performansima nema snažne težnje za destrukcijom reprezentacije, odnosno načina predstavljanja, nema aluzija na čitanje skrivenog, niti aluzija o pripadnosti nekim određenim grupama ili idejnim tokovima. Ti performansi ne ispituju pogled (gledateljev pogled), ne premještaju njegov pogled na skrivena polja, iako se tako na početku može činiti. Prodor realnog, dakle, konkretno boli (i nas koji gledamo), ali ne nudi znakove za političko čitanje i čak svaki prodor realnoga smješten je u izraziti stereotip, u napravljenu prezentacijsku mrežu koja ne otkriva ništa skriveno, ništa politički problematično, ništa ideološki diskursivno.

Obrnuto, u tim se kreacijama čini kao da ne otkrivaju nikakvu drugu pripadnost nego onu svojoj vlastitoj osobi. Tijelo sa svim svojim tekućinama i otvorima (koji su dvije najtraumatičnije linije samo-pokazivanja, jedna seže u fluidno izmaknuće i prolaznost tijela, a druga nudi radoznalo pogled u njegovu unutrašnjost) prije svega je privatno tijelo, to je u prvom redu "moje tijelo", dakle tijelo performera koji je na sceni. To je tijelo unutar kojeg teče izložba identiteta, dakle tijelo s kojim je određen identitet performera u kojega je upisano njegovo ja. Gledamo dakle eksplicitno tijelo i osobu naseljenu u njemu, većina performansa devedesetih ne sadrži nikakvu distancu prema svojem tijelu, nikakvu distancu prema vlastitoj osobi. Tijelo je suprotno, ponosno (i čak egoistično zadirući i u naše želuce) pokazuje, izlaže i širi, govori o vrijednostima identiteta koji je tamo izložen i koje se sve nekako kreću oko pojednostavljenih newageovskih sintagmi ljubavi, slobode i s njima povezanog oslobođenja duha. Gledatelj tako neprestano prima kombinaciju, odnosno mješavinu realnog i fiktivnog, s jedne strane njegov pogled lako prodire u realno tijelo, njegov želudac više ili manje osjetljivo prima Atheyevo klistiranje, probadanje itd., a s druge stranepravo taj identitet performera proizvodi fiktivne elemente koji nisu nimalo neprirodni ili reflektirani, već strogo klišeizirani i u formi (monolog, didaktičko moraliziranje)
i u sadržaju (koji se uz navedene newageovske vrijednosti bavi i religijom, odrješenjem, grijehom i sličnim stvarima). Što dakle gledamo? Egoistično samo-izlaganje koje fascinira zbog prodora realnog - gdje ne možemo ne biti ovako (za) ili onako (protiv) pogođeni - ili samoizlaganje identiteta koji zadire u srž suvremene problematike identiteta i tijela uopće?

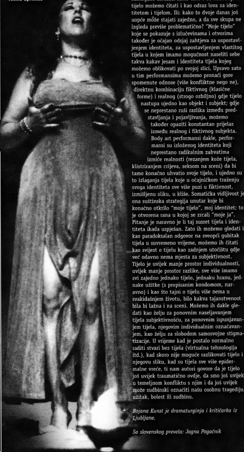
Ron Athey i Orlan su performeri koji nas mogu bez dvojbi uvjeriti u drugu polovicu tog retoričkog pitanja. Da je tijelo u tom slučaju

nemoguće zarezati samo tako i da zadiranje u tijelo možemo čitati i kao odraz lova za identitetom i tijelom. Ili: kako to dvoje danas još uopće može stajati zajedno, a da sve skupa ne izgleda previše problematično? "Moje tijelo" koje se pokazuje s izlučevinama i otvorima također je očajan odsjaj zahtjeva za uspostavljenjem identiteta, za uspostavljenjem vlastitog tijela u kojem imamo mogućnost naseliti sebe takva kakav jesam i identiteta tijela kojeg možemo oblikovati po svojoj slici. Upravo zato u tim performansima možemo pronaći gore spomenute odnose (više konfliktne nego ne), direktnu kombinaciju fiktivnog (klasične forme) i realnog (strogo ozbiljno) gdje tijelo nastupa ujedno kao objekt i subjekt; gdje se neprestano ruši razlika između predstavljanja i pojavljivanja, možemo također opaziti konstantan prijelaz između realnog i fiktivnog subjekta. Body art performansi dakle, performansi su izloženog identiteta koji neprestano radikalnim zahvatima izmiče realnosti (rezanjem kože tijela, klistriranjem crijeva, seksom na sceni) da bi tamo konačno uhvatio svoje tijelo, i ujedno su to izlaganja tijela koje u očajničkom traženju svoga identiteta sve više puzi u fiktivnost, izmišljenu sliku, u kliše. Somatička vidljivost je ona suštinska strategija unutar koje bi konačno otkrilo "moje tijelo", moj identitet; to je otvorena rana u kojoj se zrcali "moje ja". Pitanje je naravno je li taj susret tijela i identiteta ikada uspješan. Zato ih možemo gledati i kao paradoksalan odgovor na sveopći gubitak tijela u suvremeno vrijeme, možemo ih čitati kao svijest o tijelu kao zadnjem utočištu gdje već odavno nema mjesta za subjektivnost. Tijelo je uvijek manje prostor individualnosti, uvijek manje prostor razlike, sve više imamo svi zajedno jednako tijelo, jednaku hranu, jednake užitke (s propisanim kondomom, naravno) i kao što tajni o tijelu više nema u svakidašnjem životu, bilo kakva tajanstvenost bila bi lažna i na sceni. Možemo ih dakle gledati kao želju za ponovnim naseljavanjem tijela subjektivnošću, za ponovnim ispunjavanjem tijela, njegovim individualnim označavanjem, kao želju za slobodom samosvojne stigmatizacije. U vrijeme kad je postalo normalno raditi stvari bez tijela (virtualna tehnologija itd.), kad skoro nije moguće razlikovati tijelo i njegovu sliku, kad su tijela sve više epidermalne vreće, ti nam autori govore da je tijelo još uvijek traumatično ovdje, da smo još uvijek u temeljnom konfliktu s njim i da još uvijek može sudbinski označiti našu osobnu tragediju, užitak, bolest ili sudbinu.

*Bojana Kunst je dramaturginja i kritičarka iz Ljubljane.*

*Sa slovenskog prevela: Jagna Pogačnik*

**Annie Sprinkle**



## Eurokaz da ili ne, pogotovo ovogodišnji

Želimo li se zvati znatiželjnom kulturnom sredinom, ne može i ne smije biti dvojbe o tome treba li nam **Eurokaz** ili ne, jer predstavlja doslovno jedini sustavno osmišljeni projekt otvaranja hrvatskog kazališnog prozorčića u svijet. To što nam potpuno manjka svojedobno postojeći uvid u inozemni klasični ili, ako baš hoćete, *glavnostrujni iliti mainstream* repertoar, ne znači da treba promptno zatući prkosno eurokaško jedanaestogodišnje djetešce, koje se radije nijemo praćaka umjesto da recitira hrvatske dramske klasike. Što se pak tiče ovogodišnje teme tijela i prijepora koje su pojedine predstave izazvale, ona samo pokazuje da kazalište povremeno dolazi do ruba provalije vlastitog samoukinuća, da bi se od njega sve to vitalnije odvratilo. Budući da je kazalište živi prizor s katkad nemalim stvarnosnim reperkusijama, na nama je da odlučimo želimo li se zagledati u taj ponor skupa s izvođačima ili ne, jer za to je potreban više izvjestan stupanj povjerenja, a manje estetički profilirani ukus, budući da svaka inovacija ruši i reorganizira pojam o umjetničkoj vrijednosti. Čistunski zazor koji je ove godine isplivao na površinu smiješan je, prezira vrijedan i nerijetko dolazi iz istih redova iz kojih se regrutiraju potajni vlasnici prihoda od erotskih magazina. To ipak ne znači da dosljednost koncepcije Eurokaza i promišljajni domet njegovih predstava ne treba da podliježu svakogodišnjoj oštroj kritici, koju bi pak morali izricati obaviješteni, obrazovani, pismeni i tankoćutni ljudi, s pravom na vlastito mišljenje. Čini mi se, nažalost, da organizatori Eurokaza često ne skrivaju netrpeljivost i prema kakvoj kritici, te da su skloni mistificirati proizvode koje trže, možda i zbog bolje reklame.

*Lada Čale Feldman, teatrologinja iz Zagreba*

Svim ću se silama boriti da se spriječi ukinuće Eurokaza jer je uz Međunarodni festival kazališta lutaka jedina obavijest o tome što se događa u kazališnom životu u drugim zemljama. Eurokazu i njegovoj cijenjenoj gospođici ravnateljici **Gordani Vnuk** ne odričem hrabrost, maštovitost, provokativnost i originalnost. U ovim zrelim godinama Eurokaza i generacije koja ga je stvorila prezirem uskogrudnost koja se očituje u rigidnom stavu prema svakoj kritici koja nije pohvala (nije li nekim uglednim kritičarima uskraćena mogućnost prisustvovanja predstavama), koja se očituje u preferiranju jedino **Branka Brezoveca** od domaćih autora. U estetskom pogledu smiješna mi je ovogodišnja retardacija na šezdesete godine, koja vjerojatno svjedoči o žalu za mladošću autora Eurokaza. Poslije djetinjstva (časnog) ovoga festivala, očekujem njegovo sazrijevanje, kao i zrenje ljudi koji su ga stvorili i koji ga i dalje trebaju stvarati.

*Želimir Ciglar, kazališni kritičar* Večernjeg lista

**14. Tjedan suvremenog plesa Radionica i projekt Erica Raevesa "Interesting bodies"**

# INSTRUKCIJA IZ APSTRAHIRANJA TJELESNOSTI

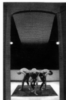
piše: **Ivana Sajko**
snimila: **Mare Milin**

Ovogodišnji **Tjedan suvremenog plesa** bio je domaćinom belgijsko-hrvatske koprodukcije, plesne radionice pod vodstvom **Erica Raevesa** koja je zaključena izvedbom "Interesting bodies" - izložbom koreografiranih tijela u Domu likovnih umjetnika. Raeves, belgijski plesač, modni dizajner i koreograf svoje poimanje plesa razvija kroz suradnju s **Marcom Vanrunxtom** i **Janom Fabreom**, a od 1988. radi kao samostalni koreograf, poetski i dalje vezan uz estetiku tzv. "novog belgijskog formalizma". Svojim se projektima on ne poziva samo na scensko, već i na likovno iskustvo, budući da u pokretu pokušava prepoznati i sliku i promjenu. Zagrebačkom radionicom namjeravao je dvadeset hrvatskih izvođača pripremiti za nastup u kojem bi oni postali muzejski eksponati, te bi njihova fizičnost bila lišena prirođene erotičnosti i svedena na čistu i hladnu umjetninu koja s gledaocem komunicira u suzdržanoj šutnji, kroz discipliniran pokret. Projekt "Interesting bodies" premijerno je bio izveden u Antwerpenu kada ga je u tamošnjem Muzeju suvremenih umjetnosti - MUHKA, u samo pet dana, uspjelo vidjeti više od 2600 posjetitelja. Na 14. Tjednu suvremenog plesa prikazane su samo četiri slike/koreografije iz orginalne postave (Wall, Black, Square & Collection). Od izvođača se nije tražilo da budu isključivo profesionalci, već prvenstveno ljudi s osviještenim poimanjem vlastitog tijela te sa senzibilnošću da osjete okolni prostor i zbivanja u njemu. Pripreme s izvođačima intenzivno su trajale gotovo puna tri tjedna prije festivalske prezentacije. Raevesova edukacija inzistirala je na tome da plesači pokušaju negirati vlastiti fizički identitet te da se zamisle kao dio globalnije forme, kao dio prostorne kompozicije u kojoj vlastitu osobnost potvrđuju sažimanjem u cjelinu. Istupanje je zabranjeno jer narušava sklad i ljepotu, koja po Raevesu na ljudskom tijelu neprekidno postoji, te je nije potrebno naglašavati.

*"Za mene, kao plesača i koreografa, ljudsko tijelo je najvažnija stvar. Prilazim mu s divljenjem. Mislim da je lijepo čak i kada ne čini ništa. Dovoljno mu je samo postojati. Stoga mu pridajem vrlo jednostavne pokrete, iako još uvijek posjeduju određenu tenziju. Ali ne tenziju koja čini tijelo napetim, već onu koja mu daje energiju i određeni smisao koji zatim postaje razlogom kretanja. Bez obzira da li kretnje imaju ili nemaju značenje, razlog za pokret uvijek mora postojati. U svojim sam koreografijama uvijek pokušavao pronaći pokret za naga tijela, jer se u njima najbolje zapažaju promjene oblika i forme. Ponekad je golo tijelo samo po sebi dovoljno budući da mu snagu daje sama nagost. Kad radim, počinjem izvana, od forme koja mi je najbitnija, ali istovremeno pokušavam ne izgubiti iz vida što će ta forma kasnije moći izraziti. Naime, forma bez sadržaja ne može egzistirati. Radeći na taj način otkrio sam dvije bitne stvari koje su me posve zaokupile. Prva je ljepota samog tijela, i to u trenutku kada se ono pretvara u nešto apstraktno. A druga je ta što se bez obzira na apstraktnost uvijek suočavamo s individualnim ljudskim bićem, koje je osjetljivo, krhko, ispunjeno emocijama. Ja dopuštam da se te emocije i prikažu, ali ne želim to činiti agresivno izražavajući osjećaje poput bijesa, patnje ili straha. Sve prepuštam izražajnosti samog pokreta te upravo takvim diskretnim načinom pogađam publiku na emotivnom nivou."*

Umjetnost Erica Raevesa bazirana je na anatomiji, pokretu koji više teži skulpturalnosti nego što je objekt koreografije. Raeves ga poima kao izražajno sredstvo kojem je dopušteno da bude nedovršeno i samodostatno jer tijelo plesača koje ono uresuje posjeduje dovoljno larpurlartističke oholosti da se održi kao umjetnički prikaz bez prenaglašenih koreografskih intervencija. Ono što se pokazuje kao bitno je stalno držanje ravnoteže - usporenog probijanja kroz prostor koji nije odvojen od publike, već je i ona dio izvedbe, fluidan i nekontroliran izvođač naspram kojeg uvježbani performer mora znati zadržati dojam izdvojenog, no još uvijek hermetičnog tijela koje postaje zanimljivo baš zbog toga jer je lišeno želje da bude išta više od





**"Slike" se odvijaju simultano kao da i ne mare za mogućeg promatrača koji bi njihovo zajedničko trajanje htio obuhvatiti istovremeno i u cjelosti. Takva izvedba za Raevesa predstavlja kreiranje artističkog krajolika koji nije određen isključivo motivima, već i načinom gledanja**

fotografije. Gledalac luta scenskim prostorom što se raspršuje kroz cijeli muzej, te susreće plesne fragmente koje pokušava sklopiti u cjelinu, ako ne predstave, a onda slike. On postaje nomad koji svoju radoznalost utažuje prikupljanjem umjetnina jer šečući izvedbenim prostorom otkriva da mu ni jedna koreografirana kompozicija ne može biti dana u cjelosti i da mu se ljudski eksponati pružaju tek parcijalno, tj. ovisno o trenutku u kojem će ih zateći. "Slike" se odvijaju simultano kao da i ne mare za mogućeg promatrača koji bi njihovo zajedničko trajanje htio obuhvatiti istovremeno i u cijelosti. Takva izvedba za Raevesa predstavlja kreiranje artističkog krajolika koji nije određen isključivo motivima, već i načinom gledanja.

*"Tijelu želim posvetiti maksimalnu moguću pažnju. Ako ga postavim na scenu, ono će postati neprirodno i teatralno, a ovaj projekt zahtijeva nešto drugo; zahtijeva vrijeme u kojem će gledatelj dobiti priliku za dug i iscrpan pogled tijela. Raspored pokreta i slika, tj. kompozicija izvođača u muzeju, nije mi toliko bitan. Želim da se gledatelj osjeti pozvanim da promatra ta tijela s uživanjem kakvim slikar ili kipar promatraju umjetničko djelo koje su sami stvorili. Kada primjerice ono što radim usporedim sa slikarstvom ili kiparstvom, shvaćam da je riječ o gotovo identičnoj stvari. Pokušavam zarobiti sliku koju vidim, sačuvati njezinu izvornu ljepotu i staviti je u kontekst. Želim pronaći taj izvor iz kojeg proizlazi ljepota i želio bih, također, da i publika shvati kako je ljepota jedino u pogledu onog koji je i sam posjeduje. Treba je pronaći u sebi. Stvaranje umjetničkog djela uvijek započinje od takve zadivljenosti. Umjetnik koji je šokiran estetikom i sadržajnošću određene pojave pokušava je transformirati u vlastito djelo. Ja radim istu stvar jer sam kao plesač i koreograf impresioniran volumenom, površinom, oblicima, bojama, jednostavno samom pojavom ljudskog tijela. No sav taj sadržaj treba nekako pojednostaviti kako bi se mogao jasno prikazati u svojoj najčišćoj formi. Što se mene samog tiče, mogao sam postaviti ta naga tijela na različitim mjestima po muzeju i zaustaviti se samo na tome. No bojao sam se da ne bi bilo dovoljno razumljivo ono što time želim iskazati. Zato sam za ta ista tijela počeo izmišljati pokrete pomoću kojih bih gledatelju dočarao način na koji sam promatram tjelesnu ljepotu."*

Iako su izvođači "Interesting bodies" bili ili krajnje obnaženi ili potpuno goli, njihovom je predstavljanju bila ukinuta erotičnost. Raeves je u njima pronašao performativni sadržaj koji se uzdiže iznad provokativnosti ili zavodljivosti. Akcentualizacija tijela za njega predstavlja "nezainteresirano sviđanje"; bavljenje likovnošću muskulature i harmonijom fizičke fleksibilnosti, bavljenje živim croqueima koji su postajući umjetničko djelo ostali bez spola.

*"Seksualnost je poseban element pri pokazivanju tijela. Naravno, to je jedna od najbitnijih stvari u nama, no baš se zato nisam htio njome koristiti, budući da bi se previše isticala. S druge strane, senzualnost ne pokušavam izbjeći. Ali pokazivanje genitalija, grudi, pa čak i lica, u ovom je slučaju suviše intimno. Vjerojatno bih drugačije tretirao problem da je riječ o sceni gdje su izvođači udaljeniji od publike. Ali jedino što trenutačno želim je pokazati apstraktnu stranu tjelesnosti, a otkrivajući genitalije ili lice ta bi slika postala previše personalna i pažnju bi gledatelja usmjerila na nebitne stvari. Jedino ako ukinem seksualnost, tijelo mogu predstaviti kao apstrakciju."*

*Ivana Sajko, studentica dramaturgije, članica je uredništva Frakcije*

## HOW TO ABSTRACT THE CORPOREALITY - AN INSTRUCTION

The Week of contemporary dance 97 showed us the exhibition of choreographed bodies, called "Interesting bodies", by Eric Raeves. It was a joint Croatian-Belgian venture. Raeves is a dancer and choreographer who treats the body as an self-contained work of art. His project placed the dancers into the different parts of the museum, and the audience was walking between the performers, turning them thus into the choreographed, dehumanised and sexless exhibits, being free to decide the schedule and the timing of the presentations.

# NO NAME O.S.U.G. (OKO SLUŠA, UHO GLEDA)





Tema i forma ovog projekta je istraživanje interaktivnosti. Autori su se okupili da bi istraživali međuodnose medija u kojima se izražavaju, odnosno međuodnos čovjeka i visoke tehnologije. Kazalište, ples, likovna umjetnost i glazba četiri su medija koji su predmet ovog umjetničkog istraživanja, a sredstvo koje ih povezuje je suvremena tehnologija.




Pokreti na sceni putem niza senzora i elektronskog sučelja prevode se u zvuk i svjetlo. Izvođačica je tako u aktivnom odnosu sa scenografijom i glazbom, te se svaki njezin pokret manifestira kroz svjetlo i zvuk. Svjetlo i zvuk su indikatori pokreta izvođačice, njezinog stanja i položaja u prostoru. Sva tri elementa su međusobno analogna i interaktivna. Izvođačica je inicijator impulsa i signala koji pokreću sistem svjetla i zvuka. Nakon što je sistem primio početni impuls, transformira ga u povratnu informaciju izvođačici, te se na taj način zatvara interaktivni trokut izvođač - zvuk - svjetlo.

Dobiveno zvučno - svjetlosno - scensko događanje istodobno ima muzički, likovni i kazališni kontekst. Ideja projekta je, između ostalog, i istraživanje različitosti značenja interakcije ovisno o prostoru u kojem se događanje izvodi - muzičkom, likovnom ili kazališnom.





S obzirom da se radi o istodobnom istraživanju u tri različita, međusobno ravnopravna medija, trenutno se bavimo uspostavljanjem gramatike međuovisnosti unutar medija zvuka, pokreta i svjetlosne instalacije vezanih principom akcije - reakcije.

Autori projekta su **Magdalena Pederin** (scenograf), **Ivan Marušić** (dizajner zvuka i glazbenog sučelja), **Nataša Lušetić** (mimograf), **Petra Senjanović** (izvođač) i **Dubravko Kuhta** (hardware).

GEN XX

Uhićena zbog antifašističke djelatnosti.

Mučena i ubijena u Kostajnici 1942.

Anka Butorac

Starost u trenutku smrti: 36 godina

SANJA IVEKOVIĆ: GEN XX

**Staša Zurovac, baletan HNK u Zagrebu**



**srednja baletna škola u Zg, doškolovavao se u Lenjingradu jednu godinu, od 89. pleše u HNK, klasično i moderno, od prije dvije godine bavi se koreografijom (do sada: duet "New Beginning" na muziku Balanescu Quarteta i "Cantaro", balet od 20 minuta na koreografskim radionicama), 1973. godište.**

# Nismo dovoljno iskorišteni

Razgovarala: **Agata Juniku**
Snimio: **Saša Novković**

**F** Nakon srednje baletne škole u Zagrebu, školovao si se u Lenjingradu, a radio si i na dosta inozemnih projekata. Kako naša baletna škola kotira vani?

**Staša Zurovac:** Na Zapadu je ogromna konkurencija, kod nas malo ljudi završava baletne škole. Kako nema konkurencije, tu se prima sve i svašta, a vani je puno veća selekcija, pa se u početku bira kvalitetniji kadar. I s pedagoškim kadrom smo u deficitu. Nedostaje nam dobrih pedagoga. Odnosno, imamo mi dobrih pedagoga, ali nam nedostaje više dobrih pedagoga. Što se tiče doškolovavanja, odlaska na seminare i slično, i to je na žalost stvar privatne inicijative. Vani je to sve skupa povezano.

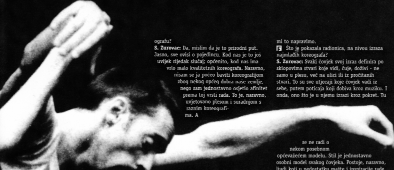
**F** Kako bi ocijenio baletni repertoar u Hrvatskoj i koliko on referira na plesnu scenu u inozemstvu?

**S. Zurovac:** Mi jednostavno nemamo dovoljno informacija o tome što se trenutno događa u Europi i svijetu. Tu smo jako zakinuti. Zato je teško ocijeniti u kakvoj smo mi poziciji što se tiče pokreta i plesa ili dati bilo kakav konkretni odgovor. Eventualno se može nešto reći o pojedinačnim djelima, ali kod nas se premalo toga događa i naprosto je premalo predstava da bi se mogla napraviti neka generalizacija. Repertoar je još kako-tako dobar, ali ga premalo izvodimo.

**F** Zašto? Je li problem u publici?

**S. Zurovac:** Ne, mislim da je publika dosta napredovala uz nas ovih posljednjih nekoliko godina i prilično je informirana. Ali premalo joj se stvari događa, kao i nama. Jedan od razloga neigranja je i taj što smo u istoj kući s Operom i Dramom pa nema dovoljno termina za baletne predstave.

**F** Radio si na dosta inozemnih internacionalnih projekata i koprodukcija. Što ti je ostalo u najboljem sjećanju?



ografu?

**S. Zurovac:** Da, mislim da je to prirodni put. Jasno, sve ovisi o pojedincu. Kod nas je to još uvijek rijedak slučaj; općenito, kod nas ima vrlo malo kvalitetnih koreografa. Naravno, nisam se ja počeo baviti koreografijom zbog nekog općeg dobra naše zemlje, nego sam jednostavno osjetio afinitet prema toj vrsti rada. To je, naravno, uvjetovano plesom i suradnjom s raznim koreografima. A

**Mi jednostavno nemamo dovoljno informacija o tome što se trenutno događa u Europi i svijetu. Tu smo jako zakinuti. Zato je teško ocijeniti u kakvoj smo mi poziciji što se tiče pokreta i plesa ili dati bilo kakav konkretni odgovor**

**S. Zurovac:** Osobno, najveću satisfakciju osjetio sam radeći u nekoliko navrata s portugalskim koreografom **Vascom Wellencampom.** Zadnji put sam surađivao s njim prošle godine na predstavi koju je radio za otvorenje jednog festivala u Kini. U projekt je bilo uključeno dvadesetak plesača osam nacionalnosti. To je bilo jako lijepo iskustvo. Bilo mi je lijepo raditi i "Donnaubalet", projekt koji smo radili s tri koreografa iz Nizozemske. Wellencamp je vrlo impulzivan čovjek, čovjek od trenutka koji tako i stvara. Kada radi balet, nema unaprijed stvorenu sliku, već dobiva poticaj iz muzike i određenog trenutka. Vrlo lako pronađe individualnu kvalitetu kod svakog plesača, izvuče iz njega najbolje kvalitete, da bi ih zatim uklopio u predstavu na najbolji mogući način.

**F** Što osobno preferiraš, klasični balet ili suvremeni ples?

**S. Zurovac:** To je teško reći. I klasični i moderni balet imaju svoju ljepotu i treba njegovati i jedno i drugo. Jedno bez drugoga po mojem mišljenju ne ide. Plesač koji je klasično obrazovan može puno koristiti modernom plesu i obrnuto. Općenito, plesač se mora obrazovati u što više smjerova. Danas je pokret otišao suviše daleko, odnosno na mnogo je većem nivou nego prije. Tu se više ne mogu postavljati pitanja o tome što je bolje, što lošije, a što zastarjelo. U svijetu je to sve povezano.

**F** Je li to tako samorazumljivo i u programu srednje baletne škole u Zagrebu?

**S. Zurovac:** Pojavljuju se neke iskrice tog stava, ali to još uvijek nije na nivou na kojem bi trebalo biti.

**F** Do sada si napravio dvije koreografije. Je li to prirodni razvojni put - od plesača ka kore-

možda se to dogodilo i u nedostatku projekata i predstava. U nedostatku pokreta i načina da se čovjek izrazi, dobio sam poriv da radim nešto novo. Time ja učim od plesača, oni uče od mene tako da je sve skupa dosta edukativno za sve kadrove u baletnoj predstavi.

**F** Jesi li nailazio na kakav otpor, s obzirom da je riječ o uskom i čvrstom krugu ljudi koji je teško probiti?

**S. Zurovac:** Postoje naravno neke stvari koje su uhodane, ali uz dobru volju, sve se može. Kod nas, da bi nešto eventualno prošlo, čovjek treba doći s praktički gotovim idejama. Jer, u početku je dosta teško tražiti sve uvjete potrebne za projekt. Ali, ima ovdje puno mladih ljudi koji hoće raditi, a nisu dovoljno iskorišteni. Ne razvija se njihova kvaliteta na način na koji bi trebala i njihov potencijal je u principu neiskorišten. Mislim da se to vidjelo i kroz ove naše koreografske radionice.

**F** Kako je došlo do ideje za koreografsku radionicu?

**S. Zurovac:** To je počelo kad smo radili još na "Donnaubalet" projektu. Ja sam tada recimo prvi puta čuo da je to uobičajeni način stvaranja koreografskog kadra. Čuli smo da se tako radi svugdje po Europi. Onda smo zajednički došli na ideju i dogovorili se s Almirom Osmanović da i

mi to napravimo.

**F** Što je pokazala radionica, na nivou izraza najmlađih koreografa?

**S. Zurovac:** Svaki čovjek svoj izraz definira po sklopovima stvari koje vidi, čuje, doživi - ne samo u plesu, već na ulici ili iz pročitanih stvari. To su sve utjecaji koje čovjek vadi iz sebe, putem poticaja koji dobiva kroz muziku. I onda, ono što je u njemu izrazi kroz pokret. Tu se ne radi o nekom posebnom općevažećem modelu. Stil je jednostavno osobni model svakog čovjeka. Postoje, naravno, ljudi koji u nedostatku mašte i inspiracije rade po modelu. Ne kažem da je to loše, to može biti vrlo dobar način učenja - što više stilova naučite, lakše ćete izgraditi svoj stil. Ali, meni je puno lakše raditi prema inspiraciji u određenom trenutku, bez nekog pretjeranog studiranja i proučavanja. Mislim da bi to trebalo prakticirati bar dva puta godišnje - na početku i na kraju sezone - da isplivaju ljudi koji imaju potencijal i žele i mogu raditi. To je jedini način da se stvori koreografski kadar.

**F** Ima li nešto što bi izrazito želio raditi, neki projekt koji ti se sada čini neostvarivim?

**S. Zurovac:** Nisam frustriran nemogućnošću da radim. Sve što čovjek treba sresti u ovom poslu će i sresti, a to sve ovisi o količini njegove uložene energije. Ta energija se istovremeno i vraća, tako da čovjek treba raditi sve što mu se ponudi. Glupo je misliti unaprijed. U svakom slučaju, volio bih raditi što više i češće, što je dobro i za mene i za druge. Rad je jedina stvar koja me ispunjava trenutno.

**F** Namjeravaš li ići van?

**S. Zurovac:** Teško je reći unaprijed. Otišao bih da mi se, eventualno, nešto poklopi. To bi ovisilo i o mom stanju u trenutku ponude kao i o onome što mi se nudi. Da mi se ponudi nešto bolje od onog što trenutno radim, naravno da bih otišao. Nigdje me ništa ne veže i jedini mi je cilj da radim kvalitetno i puno. Što god da mi se ponudi u tom smislu, ja ću prihvatiti.

**F** Postoji li u hrvatskom mladom baletu problem "odljeva tijela"?

**S. Zurovac:** Pa, da. Nije samo problem to što ljudi odlaze van, već i to što ljudi ne dolaze unutra. Ne postoji kadar koji dolazi k nama. A to je očito posljedica financijske situacije kao i broja projekata. Istina, kod nas je recimo ansambl također dosta internacionalan, ali ja ovdje govorim o kvaliteti - ne radi se tu o broju zastupljenih nacionalnosti. Bitna je kvaliteta svih vrsta kadrova koji protječe kroz kazalište jer protok osvježava. Kad su isti ljudi zastupljeni, atmosfera se ustoji, a onda opada motivacija. Bitne su i svježe informacije, ne samo u smislu onog što se događa, već i informacije o samom pokretu, o samom plesu - informacije koje dolaze kroz ljude.

Dunja Knebl: **Zašto sam postala javna pjevačica s 47 godina ili Strah od kloniranja**

MONODRAMA S PJEVANJEM na hrvatskom (međimurskom), engleskom, indonezijskom i ruskom jeziku

PRAIZVEDBA: 5. V. 1997., klub Rupa, Filozofski fakultet (Zagreb)

piše: **Suzana Marjanić**

# *Fuga mundi* Dunje Knebl



Ona naprosto zrači *iskrenošću* ...
Autobiografska monodrama etno-glazbenice Dunje Knebl[1] *Zašto sam postala javna pjevačica ili Strah od kloniranja*, oblikovana *ja*-iskazima, objašnjava dualno naslovno imenovanje kojim je negirana alternativna (*alter natus*, "drugorođeni"), zamjenska mogućnost, i to ona koja je *lošija* od prve, ali lakše ostvariva; a atribuirana je kao imaginarni "razgovor s **Krešimirom Dolenčićem**". Monodrama je upućena nevidljivom adresatu (*Drugi* je prisutan *in absentia*) i time je (uvjetno) preoblikovana u *duodramu*.[2] Nakon otpjevanog dobar večer (pjesma *Dobar večer, moja draga*) započinje tematiziranje vlastite životne priče *od kraja* ("pretkraja") kada joj je kao pjevačici, glazbenici bilo ponuđeno alternativno rješenje, alternacija playbackom: povod i potreba za pripovijedanjem označeni su poviješću nevolja (*Historia calamitatum*)[3] koje je kao glazbenica doživjela na Porinu.

"(...) Večeras sam ovdje (...) jer *moram nešto ispričati*, ne mogu samo otpjevati. To je nešto što moram nekako izbaciti iz sebe nakon onog sjaja na Porinu. Krešo, ili Aco, ili Mladen,[4] svejedno, *moram Vam to reći, jer to se ne tiče samo mene, tiče se mnogih drugih*. (...)"

Motiviranje autobiografske monodrame, usmene autobiografije iskazom *moram nešto ispričati* preuzima funkciju uvoda priče (metanarativni okvir pripovijedanja), koji donosi *sažetak* i *orijentaciju* pripovijedanja,[5] pri čemu je naglašen doživljaj zajedništva, solidarnosti (i to samo) s onim pjevačima, glazbenicima koji poetikom otpora negiraju alternativu playbacka.
Nakon uvoda, postavljenog kao *ispovjedni model autobiografije* dijaloškom ispovjednom strukturom *ja* (povrijeđena osobnost glazbenice) - *Drugi, Vi*, iskazom *Zašto moram pjevati?* započinje pripovijedanje, *govor* vlastite životne priče, *biografski model autobiografije*, počevši od "prirodnoga" početka (kronologijska usustavljenost). Vlastiti život određuje u odnosu na roditelje (figura oca) i u odnosu na vlastite vokacije (zvanje) tipom pripovijedanja "*ja sam bila*".
"Ako iskrenost omogućuje istinitost u ispovjednom modelu autobiografije, *vjerodostojnost* to čini u biografskom modelu." (Zlatar, 1992: 213)

"Dakle, u svojem životu, *pokušat ću što manje pričati*, (...) kao djevojčica prvo sam bila (...) kći vojnog atašea u Sjedinjenim Američkim Državama; zatim sam poslije toga bila kći ambasadora u Indoneziji; poslije toga sam bila studentica ovoga Fakulteta (studij engleskog i ruskog jezika, *op. S. M.*); zatim profesorica Više škole za cestovni saobraćaj, tako se to tada zvalo; zatim sam bila prevoditeljica u najvećoj hrvatskoj vanjsko-trgovinskoj firmi Astra, međunarodna trgovina u Moskvi, a zatim sam se vratila u Zagreb pa sam u toj istoj Astri bila još neko vrijeme prevoditeljica, a danas sam više pjevačica nego prevoditeljica. Prevodim da bih preživjela i *da bih mogla pjevati ono što ja hoću i onako kako ja hoću. /pljesak publike/*
(...) Kako sam bila dijete roditelja koji su bili jako zauzeti, zaposleni, nisu imali vremena, *bježala sam* prvo *u* neke *bajke*, a zatim, evo, pronašla sam pjesme, pa sam počela *bježati u pjesme*, i uvijek sam željela naći neku poruku, nešto lijepo. (...)"

**Autobiografska monodrama postaje putovanje kroz vlastiti život, žanr putovanja u kojemu se odvija realizacija metafore životni put, ali prvenstveno kao putovanje pjesmom i glazbom unutarnjim svjetovima duše, svaka pojedina pjesma ilustracija je pojedine životne postaje**

Iz vlastitoga života odabire ključne situacije koje su značile prekretnicu (i *konverziju*; figura učenja) u njezinu životnom odabiru glazbe; sve se kreće kroz glazbu i pjesmu kao životno-osmišljavajućem vrhuncu. Kao prva prekretnica pojavio se **Burl Ives**, američki folk-pjevač (putujući skupljao je folk-pjesme, izvodio ih uz pratnju bendža i ubrzo postao jednim od vrhunskih američkih izvođača folk-glazbe) i glumac za ulogu rančera u *Velikoj zemlji* (1958) W. Wylera nagrađen Oscarom; *Mačka na vrućem limenom krovu* (1958.) R. Brooksa od kojega je naučila da se može, s malo riječi, s jednostavnom melodijom mnogo toga kazati. "(...) *jednostavno ne znači i obično ili nedostojno* (...)." Događaje iz prošlosti (životne postaje) "tumači" s gledišta *što sam tamo naučila?*. Život je označen kategorijom učenja sa svrhom ozbiljenja Sebe kao glazbenice kroz kategoriju *iskrenosti* u Umjetnosti; javnu manifestaciju toga puta predstavlja iskaz "*pjevati ono što ja hoću i onako kako ja hoću*". Monodrama s pjevanjem postaje refugijum, scenski prostor duhovnog očišćenja od *onog sjaja na (kloniranom) Porinu*, povratak iskrenosti u Umjetnosti. Polemičko-estetička dimenzija otpora Umjetnice kojoj je učinjena nepravda, u scenskoj igri (*agon*) s onima koji sebe prikazuju kao *moć* (*cinizam moći*), nastoji ukinuti nametnuti *poredak* u svijetu glazbe.

"A pjevati sam počela kao mala djevojčica. Evo, sad ću Vam otpjevati pjesmu (*Djevojčica ruže brala, op. S. M.)* koju sam otpjevala u Washingtonu na jednoj velikoj priredbi kada sam imala devet godina. Prenosila je televizija */smijeh publike i Dunje Knebl/*, a pjevala sam je uživo. To je pjesma koju sam naučila s ploče (...).
(...) ali tek kad smo se vratili u Hrvatsku, počela sam listati po nekim knjigama; tata je donio neke ploče, i tada sam zapravo nešto učinila pod utjeca-

---

[1] "(...) Nadahnuće je pronašla u međimurskim narodnim pjesmama koje su u njezinoj interpretaciji, uz pratnju na gitari, dosad zabilježene na dva nosača zvuka. (...)
(...) Dunju Knebl posebno privlače napjevi koji za današnjeg slušatelja imaju pomalo neobičnu tonalnu obojenost i metroritamski ustroj - s elementima starocrkvenih tonskih načina (dorskog, eolskog, frigijskog), s dvama tonalnim središtima ili pak s promjenjivim intervalima koji se nerijetko zasnivaju na mjerama s jedinicama nejednaka trajanja i razvijaju u ritmu riječi. (...)" Grozdana Marošević, Uvodni tekst uz CD *"...jer bez tebe nema mene" (1.1996)* Dunje Knebl

[2] "- To je putovanje pjesmom kroz moj život. Zapravo radi se o zamišljenom razgovoru s Krešimirom Dolenčićem, ali bi na njegovu mjestu mogao biti tko drugi iz svijeta zabavne glazbe. Monodrama je reakcija na zbivanja s ovogodišnjeg Porina. No, ne mogu u nekoliko rečenica objasniti o čemu se radi. Upravo zbog te nemogućnosti nastala je monodrama."
(*Večernji list*, subota, 3. V. 1997., str. 43, D. Derk)

[3] Prisjetimo se izuzetnosti slučaja P. Abélarda.

[4] Imenovani *Drugi*.

[5] Američki sociolingvist, teoretičar svakodnevnog govora William Labov kao opću strukturu pripovjednog teksta navodi *sažetak, orijentaciju, kompliciranje, ocjenjivanje, rezultat (rasplet) i kodu*, signaliziranje svršetka priče (Labov,1984:53); pri čemu napominje da sažetak pokriva istu građu kao i priča (Labov,1984:54).
"(...) Ali ono najzanimljivije kod orijentacije je njezina lokacija. Teoretski je moguće da sve slobodne orijentacijske rečenice budu smještene na početak priče, ali u praksi, nalazimo da je velik dio toga materijala razmješten na strateške točke u daljnjem tekstu, (...)." (Labov,1984:55)

[6] Daniel Madelénat: *La Biographie*, Paris 1984; *L'intimisme*, Paris 1989. (navedeno *prema* Zlatar,1992:217)
"Kao priča o jednom životu autobiografija je *bio-mimeza*, ili, točnije, *bio-dijegeza*." (Zlatar,1989:36)

[7] U okolici Pariza, 12. VI. 1997., umro je Bulat Okudžava (rođen 9. svibnja 1924. u Moskvi), ruski kantautor i pisac, pjesnik i pjevač s gitarom, interpret vlastitih pjesama.
"(...) Bio je učitelj, novinar, pjesnik, humanist, ali i unutarnji prognanik čije su se kućne snimke stihova i gitare potajice slušale u mnogim domovima. Svjedoci pričaju kako je prigodom svojedobnog nastupa na Struškim večerima poezije - a to je bilo prvi puta da je pjesnik uopće izašao iz Sovjetskog Saveza - Okudžava bio okružen marljivim pripadnicima sovjetskih službi koje su pazile da poetsko nebo ne propara, poput munje, neka nedopuštena riječ.
Osim melankoličnih i ezopovskih pjesama, Okudžava je pisao i romane (Jadni Avrosimov, povijesni roman s temom iz vremena dekabrističkog ustanka, *op. S. M.* Banket za Napoleona). U novoj Rusiji, kažu, nije se snalazio, premda je za 70. rođendan, 1994. godine, primio nacionalne počasti. Prvi ste, zaobilazeći službenu cenzuru, ušli u kuću Rusa sa svojim fantastičnim pjesmama, pisao mu je tada ruski predsjednik Boris Jeljcin." (*Večernji list*, subota, 14. VI. 1997.; Hina, D.I.; str. 20)

[8] "Seksualni pozitivizam" Annie Sprinkle, pripadnice pokreta *Post-porn* modernistica, u predstavi *Hardcore from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Metamorphosexual* (*Od srca hardcore - Filmski dnevnik mojih 25 metamorfoseksualnih godina*) na ovogodišnjem *Eurokazu* (28. i 29. lipnja 1997., *Vidra*), ikonografijom kutija prikazuje (muški) seksualni cinizam kroz koji je bila svedena na tijelo (žena kao Tijelo; Tijelo kao Objekt) i vlastiti seksualni cinizam kojim ukazuje na izvornu androginost čovjeka, tantrički (i alkemičarski) *coniunctio oppositorum* arhetipova *animus* (muškarac u ženi) i *anima* (žena u muškarcu), pri čemu je posljednja "kutija" prisutna *in absentia* kao "scenska kutija" (sadašnji monogamni brak *amor lesbicus*).




jem jednog muškarca koji je prva velika prekretnica u mojem životu. Od njega sam jako puno naučila. Imala sam tada (...) 12-13 godina */smijeh publike i Dunje Knebl/*, i to je bio prvi spoj muškarac i glazba (...). To je američki pjevač Burl Ives (...). A što sam od njega naučila? Prvo ću vam otpjevati jednu pjesmu koju jako volim. Ta pjesma *Lavender Cowboy* je o kauboju koji je bio užasno nesretan. Bio je nesretan zato što je imao samo dvije dlake na grudima. */smijeh publike/* I svaki dan mazao je svoje grudi raznim tonicima, a sljedeće jutro budio se kako bi shvatio da još uvijek ima samo dvije dlake na grudima. Umro je u dvoboju. Prije toga (...) oslobodio je svoju dragu od zločestih bandita, spasio mnoge, ali umro je samo s dvije dlake na grudima.
(...) Naučila sam da se može s malo riječi, s vrlo jednostavnom melodijom puno toga kazati. Također sam naučila da se može svirati samo s tri harme, a da to isto nešto znači. Naučila sam da nije važno imati dvije dlake; nekome i jedna smeta. A mislim da je to najviše što čovjek može naučiti; da *jednostavno ne znači i obično ili nedostojno*. (...) Jednostavno može puno toga više reći, često više nego što je jako komplicirano. (...)"

*Biomimeza* (Daniel Madelénat)[6] je pretpostavljeni okvir svakoga autobiografskoga pripovijedanja, što u jednu tekstualnu cjelinu sažima ljude i događaje raspršene na vremenskoj putanji pojedinačnog života. Metanarativnom rečenicom *što sam tamo naučila?* Dunja Knebl određuje vlastite životne (kontinentalne) postaje kao topose vlastitoga naukovanja (*tematska uređenost*). Autobiografska monodrama postaje putovanje kroz vlastiti život, žanr putovanja u kojemu se odvija realizacija metafore *životni put*, ali prvenstveno kao putovanje pjesmom i glazbom *unutarnjim svjetovima duše* (Zlatar, 1992: 219); svaka pojedina pjesma ilustracija je pojedine životne postaje.

"Što sam naučila u Indoneziji? Naučila sam da je sve u životu relativno (...). Dakle, tamo sam naučila da je tamo život relativna stvar. Odnosno, ljudi se raduju kada netko umre, jer odlazi u bolji svijet. Također sam naučila da je relativno (...) tko koliko zna o zemljama, o ljudima. Naime oni su smatrali da smo mi svi isto, svi koji imamo puno š,ž,č,ć (...); i jednostavno sam shvatila da ono što je daleko ljudima se čini slično; ono što ne poznaju isto im se čini slično. (...) U knjizi *Indonezijske narodne pjesme* pronašla sam pjesmu *Crne oči*. I kad sam počela svirati tu pjesmu, shvatila sam da je to ruska ciganska pjesma *Oči černie*. (...) To je meni samo objasnilo da pjesma nema granica i samo potvrdilo ono što sam uvijek činila, odnosno putovala sam pjesmom, maštala sam pjesmom, odlazila u pjesmu kad mi je bilo teško, kad sam bila sretna; uvijek sam pjevala (...)."

Bijeg od svijeta (*fuga mundi*) određen je poništenjem građanski poimane javnosti nakon predstave *Viet-Rock* 1968. godine, u kojoj je pjevala songove, i kao prihvaćanje uloge "dobre žene, majke, domaćice", pri čemu će pjesmu zadržati kao ljubav, refugijum.
Autoironizacija formule skromnosti *"ja (...) kao jedna prosječna ženska osoba"* nestaje pri sučeljavanju pripadne joj kategorije *iskrenosti* s događajima vezanim uz predstavu *Viet-Rock*, s kategorijama ocjenjivanja i vrednovanja Umjetnosti (cinizam natjecateljstva primijenjen u Umjetnosti).

"Ta me pjesma (**Joan Baez**: *Donna, Donna*) dovela direktno do uloge u predstavi *Viet-Rock*. (...) Što sam naučila nakon *Viet-Rocka?* Naučila sam da za ono malo pjevanja na sceni, pred publikom, čovjek mora proći toliko drugih stvari, da je to tolika jedna mora za svakoga tko se bavi umjetnošću. Ta nemogućnost da se nešto ocijeni koliko je što dobro, tko će biti prvi, kako se dolazi do uloge, do pjevanja. (...) Ja sam riješila kao jedna prosječna ženska osoba, ja ću biti dobra žena, majka, domaćica, a pjevat ću onda kad ja budem htjela za svoje prijatelje ono što ja volim. Dakle, riješila sam da pjesma ostane ljubav i nisam dalje pjevala javno. To je bilo daleke 1968. godine."

Primjerom *(exemplum)* **Bulata Okudžave** i **Vladimira Visockog** Dunja Knebl refleksivnim monologom iznosi vlastita promišljanja o "razgovorima o produkciji". Exemplum, uvrštena povijest kao zalog istine Bulata Okudžave i Vladimira Visockog koristi se kao arhetip za figuru umjetnika kao unutarnjega prognanika, kao primjer iskrenosti u Umjetnosti. Neshvaćeno Ja služi se autobiografskom monodramom kao biografskom protuverzijom (opozicionalni karakter neshvaćenoga Ja) protiv izvana nametnutoga društvenog portreta, pri čemu je osnovna (i jedina) opozicija neshvaćenoga Ja ljubav u glazbi, prema glazbi, iz glazbe. "(...) individuum se književnošću služi kao sredstvom samoodređenja"

(Jürgensen, 1990:236). Imaginarni razgovor, duodrama, upućuje na nemogućnost *ozbiljenja* navedenoga razgovora, jer *Drugi*, koji je scenski prisutan *in absentia*, u zbilji nije želio (i s obzirom na vlastite socieme i onteme *nije mogao*) shvatiti pravo na pjevanje i pravo na djelovanje glazbom Dunje Knebl. Monodrama s pjevanjem oblikuje jedan mogući svijet u kojemu je ozbiljeno pravo na vlastitu istinu, nasuprot stvarnom svijetu u kojemu je kategorija *razumijevanja* (za sada) nemoguća.

"U Moskvi sam (kao prevoditeljica, *op. S.M.*) provela ukupno dvanaest godina. (...) I kao što sam radila do tada, skupljala sam pjesme. Opet moram spomenuti te prekretnice: tu je bio moj prvi muž. (...) On je rekao da ima doma ploče ruskih pjesama. */smijeh publike/* Ja nisam puno razmišljala, jer u životu više se povodim za osjećajima. Nakon tri tjedna rekla sam: DA. */pljesak i smijeh publike/* (...) Što sam tamo naučila od pjevanja? Naučila sam da se ne mora imati dobar glas niti se mora znati perfektno svirati da bi čovjek prenio poruku. Imala sam priliku slušati Okudžavu (...). Okudžava je bio jedan od najvećih, još uvijek jest, pjesnika-pjevača.[7] Pjevao je pjesme vrlo neobične tada za Sovjetski Savez. Pjesme su bile iskrene, o ljubavi, o malim ljudskim problemima koji su svakome od nas u svakodnevnom životu veliki; dakle nešto što se nije uklapalo u tadašnji sistem. On je bio zabranjen i nije bio zabranjen, jer mogle su se čuti njegove pjesme iz filmova. Međutim, ove obične, da tako kažem, pjesme, vrlo lijepe, nisu se mogle čuti. Mogle su se naučiti u društvu. I one su se širilo i učile. Prenosili su ih mladi ljudi (...). Otpjevat ću Vam jednu Okudžavinu pjesmu *Gruzijska pjesma* (...). Osnovna je misao: najljepše je kad se družimo, a zašto inače živimo na ovoj Zemlji. (...)
Imala sam priliku gledati najvećeg glumca, pjevača, pjesnika u Sovjetskom Savezu, koji je vjerojatno imao najveći tiraž snimljenih pjesama koji se uopće može zamisliti, ali *ilegalno* snimljenih pjesama. To je bio Vladimir Visocki. */pljesak publike/* Ovo *ilegalno* nije toliko ilegalno kako zvuči, jer on je istovremeno kako je davao manje koncerte u tvornicama, organizacijama, isto tako su ga zvali moćnici na (u) dače; i tamo je pjevao te iste pjesme. Dakle, on nije bio zabranjen, ali nije ga se moglo čuti na televiziji, na radiju. Međutim, taj čovjek koji je imao takav glas koji je bio kao iz podruma, koji je svirao na gitari koja je uvijek treštala, brenčala, i kojega su snimali iz prvih redova (...) na jako lošim kasetofonima, pa su se onda te vrpce umnožavale (...), i pritom dobila bi se kopija gdje se samo nešto moglo nazirati. (...) Dakle, tu sam naučila nešto s čime se danas susrećem, a to je *diskusija o produkciji*. "Nije dobra produkcija." I sad si zamislite kakve veze ima produkcija s onim što je Visocki radio. Njega su ljudi voljeli, prihvatili, i milijuni i milijuni ljudi slušali su njegove pjesme. Dakle, ako je nešto dobro, onda *loša produkcija* ne može ništa upropastiti. Evo, to je velika lekcija (...) jer stalno

**Monodrama s pjevanjem oblikuje jedan mogući svijet u kojemu je ozbiljeno pravo na vlastitu istinu, nasuprot stvarnom svijetu u kojemu je kategorija razumijevanja (za sada) nemoguća**

sam suočena bombardiranjem: "Joj, to si dobro snimila, al' čuj, produkcija ti je (...) - to nije za van, to je neambiciozno." (...)"

U trenutku kada mnoge potresa strah (*fuga*) hoće li kloniranje, stvaranje živoga bića bez oplodnje, biti primijenjeno najprije u vojne svrhe (Sloterdijkova) *cinička* kritika *vojnog cinizma* stvaranjem homokiborga, čovjeka-stroja ili savršenih ratnika, kloniranjem ljudi za rat; pri čemu prosvjetiteljski cinizam otvara mogućnost stvaranja klonova za rad i klonova s *tetoviranim* pedagoškim korektivnim imperativom, a *seksualni cinizam* stvaranje klonova za seksualnu zabavu[8] široka mogućnost ozbiljenja mogućih svjetova xerox ljudi; prisjetimo se Hitlerovih klonova nacističkoga zločinca, doktora Mengelea (**Ira Levin**, *The Boys from Brazil*, 1976) i nedavne izjave ruskog akademika medicinske znanosti **Valerija Bikova** kako je moguće kloniranje V. I. Lenjina, što je izazvalo kod predstavnika Građanske inicijative moskovske mladeži i Demokratskog saveza očajnički strah, zahtijevajući da se što prije ostvari Jeljcinov plan o kršćanskom pokopu mumije V. I. Lenjina (*Večernji list*, srijeda 23. IV. 1997., str. 64), glazbenicu Dunju Knebl potresa strah od xerox pjevača, xerox glazbenika čiji je ontem izvedbe sveden na playback. I bez obzira na to što mnogi tvrde da klonovi nisu identični, da kloniranje ljudskih bića ne može stvoriti istovjetan duplikat, Dunja Knebl ipak je morala pristati prigodom otvaranja Porina na ulogu umjetnice klona.

"(...) Pjesma koju sam otpjevala prošle godine u *onom* Neumu, u koji ove godine neću ići */pljesak publike/*, ta pjesma, dakle još jedna pjesma Florijana Andrašeca,[9] (...) *Oj, vulica, kak si liepa*, ta pjesma me dovela, evo danas ovdje, do Vas, a inače do nominacije za nagradu Porin za najbolji ženski vokal. Vjerujte mi, nitko nije bio više iznenađen od mene, i to naći se u kategoriji zajedno s **Majom Blagdan** i **Ninom Badrić**. (...) Ja nemam menadžera, nisam član ni jednog klana. To me upravo dovelo do *te* Opatije. (...)
Što je loše u tome? Loše je to što sam rekla svom producentu da neću ići u Opatiju ako se mora pjevati na playback. (...) Došla sam u Opatiju na probu i Krešo, evo, rekli ste mi: "Svi pjevaju na playback. Morate i Vi; pa ne možemo, Dunja, praviti nekakve iznimke." (...) Onda ste Krešo rekli: "Dobro, Dunja, idite Kostadinovu, on Vam je glavni urednik." (...) I nakon dosta izgovorenih bučnih rečenica (*kod glavnog urednika, op. S. M.*) rekli ste mi: "Je gospođo Knebl, ak' se ne bute navčili pjevati na playback, ne bu vas na televiziji." (*citatnost je obilježena paralingvističkim i kinetičkim nastojanjima, op. S. M.*) Ja sam se tak' uplašila da sam odlučila da dođem ovamo u Rupu. */pljesak publike/* A kako sam nekad kad sam ovdje studirala također (...) pjevala, onda bi se možda ova monodrama mogla nazvati POVRATAK U RUPU. (...) I ovaj polumrak više mi godi od onog sjaja na Porinu. Na kraju krajeva, sve je išlo na playback. A Vi ste me, Krešo, dobili riječima: "Joj, Dunja, znate kako smo se borili da upravo Vi otvorite Porin. Pa ovo što Vi radite - to je najbolje što nam se dogodilo od 70-ih." I ja sam zamislila sve one koji su se borili, pa sam posustala i rekla: DOBRO. (...) Išla sam gospodinu **Mladenu Škalecu** s kojim sam nekada nastupala u *Viet-Rocku*. (...) I on je rekao: "Pa, ovaj, Dunja, znaš to ti je televizija!"
(...)
Ja nikoga ne vrijeđam, jedino smatram da je bolje pjevati ovako uživo u Rupi nego tamo u *kutiji* (...) na playback. (...) (...) Mogu samo reći da sam jako ponosna jer samo smo *Majke* i ja bili u totalnom mraku (...). Uplašili su se jer sam rekla da ne znam pjevati na playback. Nisu znali što ću možda izvesti tamo na samom *velikom, veličanstvenom* otvaranju Porina, pa se uglavnom vidjela figura. Dakle, da li sam to bila *ja* ili je to bio *netko drugi*, to je potpuno svejedno. Spektakl je bio potpun.
(...)
(...) Strah od kloniranja? Pa što smo svi mi kad nas tako snime u studiju pa nas onda puštaju u obliku slika. Pa mi smo samo klonovi. Krešo, nemojte od mene praviti */smijeh Dunje Knebl/* klonicu-slonicu. JA VAS NAJLJEPŠE MOLIM, NEMOJTE VIŠE NIKADA TRAŽITI DA PJEVAM NA PLAYBACK." */pljesak publike/*; klimaktički završni govor[10]

Tumačeći životne postaje koji se vode teleologijskim načelom (sve se kreće kroz pjesmu, glazbu, prikupljanje i izvođenje hrvatskih narodnih pjesama kao životno-osmišljavajućem vrhuncu), autobiografska monodrama poprima karakter biografskog, psihološkog i estetičkog autokomentara označenog prvim dijelom naslovnog imenovanja *Zašto sam postala javna pjevačica s 47 godina (...)*, čija kronologijska usustavljenost obuhvaća životne postaje do trenutka kada je na nagovor prijatelja (ponovno) prihvatila ulogu javne pjevačice. "'Dunja, ne možeš to čuvati kod kuće. To bi trebali i drugi čuti.' (...) I tako je krenuo moj put pjesme prije četiri godine."
Autopolemičnošću na području činjeničnog materijala autobiografska monodrama poprima i karakter šaljive autointerpretacije, npr. brak s drugim mužem u maniri ironizacije i autoironizacije prikazan je kao zabluda.[11]
Kako je riječ o usmenom mediju (pisani predložak

[9] Florijan Andrašec (1888. Dekanovec - 1962), kantor (crkveni orguljaš), skladatelj i pjesnik, pisac epova, rezbar, kolar, napredni poljoprivrednik, kolar, pintar (bačvar), dirigent limene glazbe DVD Dekanovec, voditelj tamburaškog sastava, te koreograf i zborovođa Seljačke sloge u Dekanovcu (1920-1941, 1945-1960), inovator (preša na polugu), u Dekanovcu i okolici kao jezeromešter (Tausendkünstler) postao je legenda.

[10] "(...) zaista, cijeli komad od početka može biti pisan tako da učini mogućim klimaktički završni govor; savršeno je praktično za dramskog pisaca da počne pisati imajući na umu završetak, a da zatim traži početak i sredinu koji mogu prirodno dovesti do određenog završetka." (Goffman,1984:21)

[11] "(...) Spomenula sam prvog muža, ali bio je i drugi. */smijeh Dunje Knebl i publike/* Drugi muž bio je pravi Rus, operni pjevač. Bio je užasno jadan. Bio je solist Moskovske filharmonije, ali je bio užasno jadan - jer u Sovjetskom Savezu nije mogao napraviti karijeru. I onda sam ga ja tako sirotog doveo ovamo. Neću puno pričati - previše je



monodrame ne postoji), o unutarnjem ritmu govora osobne priče, o atribuciji sintagmom "zamišljeni razgovor s Krešimirom Dolenčićem", autobiografsku monodramu s pjevanjem možemo postaviti u dodirnost s usmenoknjiževnom vrstom *pričanje o životu*.[12] Usmena autobiografija Dunje Knebl kao usmena povijest (*Oral History*) primjernim i neprimjernim figurama upisuje se u tekst Povijesti.

*Pjevana naracija* monodrame, putovanje pjesmom i glazbom životnim postajama, obilježavanje svake pojedine (kontinentalne) postaje pjesmom, oblikuje dvije stvaralačke autobiografije, pjevanu i naratívnu. Drugi dio naslovnog imenovanja monodrame *(...) ili Strah od kloniranja* tematiziran je okvirom (početak i kraj) monodrame kao figura *krize* (*Historia calamitatum*): početak kao modeliranje uzroka, a kraj kao modeliranje novoga početka bijegom od Porina. Pjesma kojom označuje povijest nevolja i *početak monodrame* jest pjesma *Ja si jašem na konjaru* kojom je otvorila *klonirani* Porin. Hipertemom drugoga dijela naslovnog imenovanja monodrame kojim obrazlaže "strah od kloniranja", strah od klonirane glazbe i pjevanja, Dunja Knebl istovremeno dijagnosticira kolektivno stanje svijesti koje je legitimiralo kloniranog pjevača, glazbenika kao "junaka našega doba".[13]

Ispovjedni model monodrame s pjevanjem upućuje na vlastiti koncept životne povijesti "prema naprijed" negacijom ponuđenog alternativnog rješenja playbackom POVRATKOM U RUPU. Rupa je simbol otvora prema nepoznatome, simbol oduhovljenja na psihološkom planu, omogućuje *pomak* od zakona ovoga svijeta (nije slučajno odabrana Rupa kao prostor izvedbe) i nastavljanjem ozbiljenja vlastitih stihova: "NIKAD NISAM BILA POPUT OSTALIH U IGRI (...)/I NE MORAŠ BITI ONAKAV KAKVI SVI SU (...)."

"(...) Gospode, moj Bože, zelenooki moj,
Dok Zemlja još se vrti i sve to čudno na njoj;
I dok još vremena ima i vatre da je pokrene
Svakomu ponešto daruj
I - ne zaboravi mene!"
Bulat Okudžava, *Molitva Françoisa Villona*

Literatura:


Bošković-Stulli, Maja. 1984. Pričanja o životu (Iz problematike suvremenih usmenoknjiževnih vrsta), u: *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

Božić, Franjo. 1981. Florijan Andrašec, *Hrvatske popijevke iz Međimurja*. Čakovec: Zrinski

Felman, Shoshana. 1993. (1980). Skandal tijela u govoru: Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika, prevela s francuskog Gordana Popović, Zagreb: Naklada MD

Goffman, Erving. 1984. Analiza okvirnog načina govorenja, *Revija* 2, prevela Vivian Michel-Kranjec

Jambrešić, Renata. 1994. Usmena kazivanja o životu: problem pragmatike i semantike pripovjednog teksta (*magistarski rad*). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Jürgensen, Manfred. 1990. Dnevnik: Uvod, *Gordogan* 31-32-33 uvodno poglavlje iz knjige *Das fiktionale Ich*, 1979., prevela Aida Bagić

Labov, William. 1984. Preobražavanje doživljaja u sintaksu pripovjednog teksta, *Revija* 2

Vnuk, Gordana. 1997. Post-porn modernistice, *Frakcija 4*

Zlatar, Andrea. 1986. Istinito, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo

Zlatar, Andrea. 1992. Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: ispovijest i životopis (*doktorska disertacija*). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu



*Suzana Marjanić je teoretičarka iz Zagreba.*


## DUNJA KNEBL'S *FUGA MUNDI*

Autobiographical "monoplay with singing" by Dunja Knebl was presented for the first time on May the 5th 1997, in the Rupa club of the Faculty of the philosophy in Zagreb. It is founded, through singing and remembering, as a picture of the basic directions of the artist's life. It's seriousness lays within asking the question of the possibility to replace the living artist - a fact that Dunja Knebl is trying to answer through her relation towards the Playback as a negative alternative of the living being of art.

---

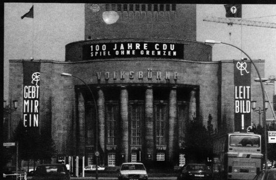
sličio Oblomovu. (...) Provodio je dane više u horizontali nego učeći role. I kad je počeo rat, to mu se nije svidjelo, pa je otišao nazad, u Moskvu. Dakle, ostala sam sama. */smijeh Dunje Knebl/* Oduvijek sam imala i nekakve svoje pjesme. Otpjevat ću Vam samo dvije; do onog sljedećeg značajnog muškarca u mojem životu pjesme Florijana Andrašeca, *op. S. M.* Dakle, moj tekst i moja melodija, koliko god bili beznačajni." */pljesak publike/*

[12] Pričanja o životu izrašćuju iz razgovora (Bošković-Stulli,1984:323).

[13] Monodrama je sastavljena od performativnih iskaza: od govornih činova čije bi se *snage* iskazivanja mogle opisati uz pomoć pet ilokucijskih razreda koje razlikuje teorija govornog čina J. L. Austina (*prema* Felman,1993:16):
a) razred zabrana (govorni činovi koji se sastoje od donošenja suda): oni koji pokreću *diskusiju o produkciji*,
b) razred naredbi (govorni činovi koji se sastoje od povlaštenih iskaza ili očitovanja *moći*): iskazi glavnoga urednika o moći playbacka na televiziji, i vlastitoj moći,
c) razred obveza (govorni činovi koji se sastoje u preuzimanju obveze naspram neke buduće radnje): Dunja Knebl u odnosu na iskrenost u Umjetnosti i negacija playback-alternative,
d) razred postupaka (govorni činovi vezani uz neko društveno ophođenje): *formule skromnosti* u predstavljanju sebe kao kantautorice; odvraćanje od izazivanja dosade (*fastidium, taedium*), npr. "Otpjevat ću Vam pjesmu koja je početak monodrame */smijeh Dunje Knebl/*, možda kolektivne drame, ne znam. Zaključit ćete sami. (...)"
d) razred izlaganja (govorni činovi koji se sastoje od diskurzivna pojašnjenja; performativi razlaganja i dokazivanja): monodrama s pjevanjem upućena je nevidljivom adresatu (*Drugi* je prisutan *in absentia*).

# CDU

centar za dramsku umjetnost




**C**entar za **d**ramsku **u**mjetnost
Hebrangova 21
10000 Zagreb
Croatia
tel. 01/48 56 455
faks: 01/48 56 459

# U carstvu malograđanštine

**B. Brecht: Pir Malograđana**
**Režija: Eduard Miler**
**SK Kerempuh**

Piše: **Kruno Petrinović**
Snimio: **Radoslav Sarađen**

**Kriterij političke podobnosti bez svake sumnje nepobitni je gospodar mnogih hrvatskih pozornica u ovom trenutku**

Povodom premijerne izvedbe **Brechtovog** *Pira malograđana* u zagrebačkom Satiričkom kazalištu Kerempuh redatelj **Eduard Miler** odlučio je svoje fiktivne mladence sa svitom iz predstave provozati fijakerom od glavnog zagrebačkog trga, Jelačić placa, do kazališta u Ilici 31, gdje ih je već čekala odlično raspoložena tamburaška skupina. Nakon završetka predstave gledatelji su se našli frontalno suočeljeni s bogatom trpezom u predvorju kazališta. Na taj neposredni izazov najniže strasti premijernih uzvanika nisu mogle ne odgovoriti gramzivošću u svoj njezinoj raskošnoj malograđanštini. U jagmi oko podugačkog stola rijetko je tko uspio primijetiti prigodno postavljeni natpis "Malograđani svih zemalja, ujedinite se!". Inače, glavni scenografski element u predstavi bio je isti takav stol. Eduard Miler, iako ga u Zagrebu nije bilo sedam godina, očigledno jako dobro poznaje društveni diskurs sredine u kojoj je prvi nakon dosta godina odlučio uprizoriti neki tekst slavnog njemačkog dramatičara. Njegove dominante danas karakteriziraju opći atributi malograđanštine u rigidnom obliku, a upravo ta činjenica je slovenskom redatelju poslužila kao odličan predtekst za uprizorenje Brechtove jednočinke i najbolji mogući podtekst za događanja inscenirana povodom njegove premijerne izvedbe, za još jednu predstavu oko prave, buduće repertoarne predstave. Granice između kazališta i stvarnog života u današnjoj Hrvatskoj političkom odlukom toliko su tanke i blijede, da ih je jedva tko još u stanju točno razaznati i pravilno odrediti. Eduard Miler u svakom slučaju jedan je od njih, uz to se s njima i inteligentno u kazalištu poigrava. Uostalom, slučajno ili ne, *Pir malograđana* svoju je premijeru doživio samo četiri dana nakon javno proslavljenog Predsjednikovog 75. rođendana u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Razlozi dužeg izbivanja slovenskog redatelja nakon sjajne predstave *Magic & Loos* u zagrebačkom ZeKaeMu nisu tajna: riječ je o Milerovim profesionalnim obvezama, ali i mišljenju stanovitih kazalištaraca da nam nehrvati, čak i kao gosti, danas više ne trebaju. S druge strane, svima koji donekle poznaju društveni diskurs u kojemu hrvatsko kazalište životari posljednjih šest godina jasno je da pretpostavka prema kojoj je Brecht prešutno u Zagrebu zabranjen nipošto ne spada tek u područje pukih birtijskih naklapanja. Spisak proskribiranih je inače poduži, na njemu se nalaze i domaći autori poput **Slobodana Šnajdera**. Jer ako možda i postoje redatelji koji bi ga željeli inscenirati i ravnatelji koji bi ga eventualno htjeli uvrstiti na umjetnički repertoar svojih kazališnih kuća, oni se neće odvažiti na takav politički rizik. U kontekstu sve očiglednije militarizacije društva poodavno mrtvi Bert Brecht zbog svoje je biografije kao ideolog komunizma *persona non grata* u kazališnom životu Hrvatske. Umjetnička vrijednost njegovih tekstova, njihov univerzalni karakter i važnost u kontekstu svjetske književnosti dvadesetog stoljeća time postaju sekundarna, ukoliko uopće od nekog značaja. Nije bitno što se igra i kako, jedina bitna ostaje samo biografija autora. Kriterij političke podobnosti bez svake sumnje nepobitan je gospodar mnogih hrvatskih pozornica u ovom trenutku. Ne samo onih kazališnih. Stoga je Milerova inscenacija *Pira malograđana* u Satiričkom kazalištu Kerempuh i prije nego što je po prvi puta izvedena za javnost mnogo više od tek još jedne premijere. Već samim uvrštenjem na repertoar ona se na simboličkoj razini konstituirala kao nesumnjiv kulturni događaj prvoga reda, kao svojevrsna protuteža raznim viteškim komadima s pucanjem, kazališnim sedlarijama i svekolikim javnim paradama kojima se tako oduševljeno pljeskalo i plješće. *Pir malograđana* jedna je od pet jednočinki nastalih nakon *Baala*, a prije *Bubnjeva u noći* iste one 1919. godine, u kojoj konjički kapetan Pabst ubojstvom radničkih vođa Rose Luxemburg i Karla Liebknechta započinje blistavu vojničku karijeru. Ona je svoj vrhunac dosegla za vrijeme nacizma. Psihološka stanja Brechtovih likova slična su Pabstovom, ali i onima koje svakodnevno susrećemo. Ništa čudno za zemlju u kojoj političari na vodećim pozicijama javno bez imalo skrupula mogu izjavljivati da imaju veliko nepovjerenje prema pojedincu, njegovoj volji i željama uopće. Zahvaljujući ponajprije apsolutnoj dominaciji političkog diskursa na



svim razinama javnog života malograđanština u Hrvatskoj danas više nije klasno, već opće stanje. Ona određuje većinu odnosa unutar naše male nacionalne zajednice, cjelokupna hijerarhija moći izgrađena je na njenim temeljima, ona nam određuje svakodnevicu. Sve navodno važno i životno relevantno događa se prema tome isključivo na manifestativnoj razini, sadržaji se nikada ne problematiziraju, već nameću prema dnevnoj potrebi političkog trenutka. Na posebnoj su cijeni kao-da-emocije, poglavito patetično busanje u prsa. Baš kao u Brechtovoj jednočinki. U takvoj situaciji, ponavljam, prava kulturološka vrijednost Milerove predstave ne krije se na njezinoj formalno izvedbenoj, umjetničkoj razini. Ipak, riječ je o solidnom kazališnom ostvarenju, znatno iznad kvalitativnih standarda trenutačne repertoarne produkcije zagrebačkih kazališta. Na samome početku predstave, dok publika tek ulazi u dvoranu, Mladoženja i Nevjesta pretjerano srdačno dočekuju gledatelje, s upadljivom ljubaznošću pozdravljaju neke od njih. Pokreti su stilizirani i naglašeni, nema teksta. Pozornica je prekrivena gomilom papira ispod kojeg su skriveni uzvanici. Bračni par dat će si truda da što ljupkije i elegantnije odmota svoj poklon pred našim očima. Ipak, to im neće poći za rukom bez dodatnog truda i prikrivenog bijesa zbog malih neuspjeha. Pridružuju se potom gostima za stolom, nemušto šute bezrazložno se osmjehujući. Komunikacija je uspostavljena, kolektiv je konstituiran u svoj svojoj monolitnosti, no ipak otvoren je put za erupciju barbarizma, egoizma i primitivizma. Svaki od likova ima naime svoju tajnu ili pak potajnu želju koja se kosi s javnim moralom i uvriježenim shvaćanjima. Svatko od nazočnih upućen je u svaku od njih. Mladoženja je mamin sinčić, a namještaj kojim se ponosi, jer ga je sam napravio u proteklih pet mjeseci, u stvari su nevješto sklepane daske. Nevjesta je daleko od nevinašca kakvim se voli predstavljati, uostalom već je u petom mjesecu trudnoće. Otac je nezaustavljivi brbljavac, s uvijek spremnom anegdotom za svaku prigodu, a Majka, njegova nametljiva žena, stvarna je glava obitelji i autoritet. Mladić i nevjestina Sestra ne mogu dočekati priliku da se pobliže upoznaju, dok se Muž, pijanac, i Žena, znatiželjna babuskara, teško međusobno podnose. Mladoženjin Prijatelj je raspojasana prostačina. Kako njihove tajne i prikrivene osobine izlaze na vidjelo potencirane alkoholom i netrpeljivošću međusobni odnosi bivaju sve zategnutiji, zbivanja se perpetuiraju. Dok su se na samom početku predstave konstituirali kao kolektiv, za vrijeme njezina trajanja sistem se raspada, centripetalno urušava. Ipak, mehanizami koji ga održavaju i određuju njihove međusobne odnose čine se neuništivima. U posljednjem prizoru Brechtovog teksta Mladoženja i Nevjesta ostaju sami nakon što je proslava definitivno neslavno propala. Oni se međusobno ne podnose, ali su svjesni da su jedno drugome ipak potrebni kao oslonac u inače zlom i zbunjujuće kontradiktornom svijetu.
Tekst završava praskom kreveta, koji puca pod težinom odnosa ljubavnika, mladog bračnog para, no to, na žalost, nije i kraj Milerove predstave. U njezinom posljednjem prizoru svi likovi poput svojevrsnih sablasti ponovo sjedaju za stol. Papirnata prekrivka se spušta preko njih. Dramaturški neopravdano. Sva skala potencijalnih budućih odnosa u tekstu je ionako precizno i jasno naznačena u odnosu Mladoženje i Nevjeste. Mržnja je njihova svakodnevica, no ona ih ipak ne sprječava da nastave zajedno živjeti i seksualno se konzumirati. Iako ostaju sami, njihovo ponašanje bitno se ne mijenja. Kategorija privatnosti je za njihov mentalni sklop i kategorije mišljenja nepoznat pojam. Njihova vezanost uz obitelj ionako je samo jedan od nametnutih društvenih produkata, nipošto ne i njihov osobni izbor ili odluka.

*Kruno Petrinović je kazališni kritičar iz Zagreba i stalni suradnik Arkzina.*

**EDUARD MILER, THE BOURGEOIS WEDDING**

After seven years of absence Eduard Miler returned to Zagreb directing a Brecht's one-act, thus showing a good aquaintanceof the social discourse predominating in the context to which he returned. Using the general attributes of the petite bourgeois ideas as a pretext, he played with the thin borders between the theatre and real life in nowadays Croatia. In the times when political aptness is a master of many Croatian stages, The *Burgeois Wedding* stands as a counterweight to a predominant "knightly pieces" and numerous public parades.



# U SAMOĆI KAZALIŠNOG GETA

**Karantena br. 1, plesno-kazališni festival Art Radionica Lazareti & Teater Gromki 15. 07 - 22. 07. 1997.**



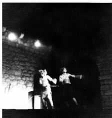
"Srpnja 1978. pedesetak ljudi, tražeći prostor vlastitog zajedništva, pravi predstavu o samoći. U tom traganju za Držićem i za nama samima, opet iznova, za Držića i za sebe, otkrivamo kazalište kao ono dvosmisleno mjesto gdje osobni stav, odjekujući svojim punim intenzitetom, nailazi na bedeme karantene u koju se zatvorio", piše **Vlado Krušić** u tekstu kazališnog programa predstave *Play Držić*, premijerno izvedene 05.08.1978, u sklopu Dubrovačkih dana mladog teatra, kada su *mladi* ostavljali svoj kolektivni potpis na istim pozornicama na kojima su, trenutak prije, igrali i *stari*. I to čak iste pisce! Intrigantno je da je uprаvo klasik **Držić** onaj kojeg su *mladi* sredinom sedamdesetih i početkom osamdesetih uzimali za svog glasnogovornika (ne samo u slučaju *Play Držić* i *Hekube*, nego i u "Liftovom" *Dundu Maroju*), što nam, samo po sebi, govori o vječno prisutnoj težnji da se kroz festivalska usta progovori eksperimentalno i drugačije, težnji koja je danas, u okviru Dubrovačkog ljetnog festivala gotovo potpuno zatomljena, da bi, ljeta 1997, u zatvorenoj boci ponovo isplivala na zaboravljenom dijelu Grada, podno morskih vratnica lazaretske karantene.

Ulazak teatra u Lazarete, to povijesno predgrađe Dubrovnika, u koje se, kako tvrdi **S.P. Novak** "slijevala levantinska ljudska smjesa rasa, religija, običaja i mentaliteta", (Dubrovnik iznova, str. 114) mukotrpno je i dugotrajno, i traje već posljednjih 50-ak godina, gotovo koliko traje i Dubrovački ljetni festival. Onaj tko u tome vidi neku dvostrukost ili napetost u odnosu institucionalnog i izvaninstitucionalnog teatra, mora znati da su sve dvosmislenosti u odnosu festivalskih pozornica i Lazareta isključivo prostorno-graditeljske, a ne metaforičke prirode. Danas već izgubljena, prostorna podvojenost dvorišnih skladišta i karantenskih nastambi u kojima se strah od bolesti *mjerio* 40 dana, pretvara se u dvosmislenost unutarnjih i vanjskih pozornica koje se vrtoglavo izmjenjuju u obliku osam zgrada i pet dvorišta, sa silaznim stepenicama koje sugeriraju omeđenost (scenskog) pakla. Kako dosada nijedan redatelj taj pakao nije posebno iščitavao, ni tretirao kao zaseban scenski prostor, Lazareti su u sedamdesetima korišteni kao glumačko (sve)učilište *mladih* prije izlaska na otvorenu scenu Festivala. Na mjestu gdje su se nekada vodili (osamljenički?) razgovori i izrađivale obrazine, pretpostavljam, držićevskih lica, ove je godine stajala improvizirana garderoba iz koje je izlazak na također improviziranu scenu značio samo prijelaz u drugu prostoriju, bez iluzija da će se dogoditi spektakl. Jer, umjesto uličnog spektakla i totalnog teatra iz 70-ih, ove se je godine u Lazaretima događao *teatar geta*, koji nije ni kanio izaći u prostor, projicirajući tako svoje znanje o svijetu i o vlastitoj poziciji.

*Mladi* su, dakle, ostali u karanteni, na rubnom dijelu Grada i izvan svakog doticaja s Festivalom, čije su obrazine nekada izrađivali. Rubna pozicija Lazareta postala je i nehotično poetikom, koja kod svakog *fringe festivala* ne označuje samo umjetničku poziciju već i benevolentnost (ili ozlovoljenost) vlastitog vremena spram svakog pokušaja organizacije alternativnog. Tako su porođajne muke ovoljetnog alternativnog festivala (u pred-

stavi *You dig* i doslovno) označile još jedan pokušaj useljavanja Kazališta Drugačijih u karantenski prostor Lazareta, drugačijih ne samo spram istovremeno održavanog Festivala, nego i spram obilja alternativnih produkcija koje su im, na gradskim pozornicama, prethodile.
Kada bi različitost ovogodišnje *Karantene* (koja, iako je prva, ima svu tradiciju kazališnog grada iza sebe) odredili samo kao hermetičnost i zatvorenost, kako koncepcije, tako i organizacije, dobili bi jednoznačan odgovor, koji, kao i inače kada se radi o usvajanju povijesti kao pozornice, govori više o osobinama prostora i duhu vremena, nego o stvarnim, umjetničkim težnjama.
Koncepcija *Karantene 1*, iako na trenutke isforsirano hermetična, ipak ne isključuje raznorodnost alternativnih kazališnih jezika, koji, bez velikih pretenzija, iskreno demonstriraju *poetiku krize*, kako na razini emocionalnih, tako i društvenih odnosa. Od osam prikazanih predstava barem polovica spada, koristimo li ponovo **Krušićevu** terminologiju, u predstave *samoće*, koje, bez obzira na nacionalnost prikazivača, kreću od pozicije izoliranosti kao točke iz koje se razvija kazališno-plesna igra. Jedna od prednosti, ali i nedostataka ovog festivala je što ne educira i ne uspoređuje, već samo prikazuje, ne prihvaćajući kriterije slovenske, a ni hrvatske alternativne scene kao mjerodavne. To *Karantenu* svrstava na sam rub ruba, no ujedno otvara i sasvim novi pogled na stvari.
Jer, usporedbe su moguće, pa čak i unutar samog festivala. U nedostatku osmišljenije i teatrološki obrazloženije koncepcije, u ocjeni ovogodišnje *Karantene* moramo se osloniti na zasebne poetike kazališnih umjetnika, vidljive iz samog načina rada na predstavi unutar izvaninstitucionalne grupe. Odmah je uočljivo postojanje *mladih* i *starih* i unutar izvaninstitucionalnog teatra, pri čemu *stari* pretežu na hrvatskoj alternativnoj sceni, dok se *mladi* i oni koji bi to željeli postati javljaju unutar slovenske kazališne alternative. Ove podjele, naravno, nisu kvalitativne te mogu govoriti o nemogućnosti nadovezivanja na tradiciju u slučaju slovenskih alternativnih grupa, ili o nedostatku invencije u slučaju hrvatskih.
Lerova posljeratna trilogija *Valcer, Možda vjetar (Što je bilo poslije Valcera)* i *Tango* najbolje nam govori o kazalištu kao neo-historicističkom fenomenu, koje, i u institucionalnoj i izvaninstitucionalnoj produkciji oba ovoljetna festivala, citirajući samo sebe, pokušava pronaći razloge vlastita opstanka. *Tango*, koji je ovo ljeto izveden u *Karanteni*, svojim kazališnim jezikom potvrđuje dvostrukost položaja hrvatskih alternativnih grupa, koje, radeći na psiho-socijalnoj reanimaciji publike u poslijeraću, pokušavaju reanimirati i vlastitu ulogu na hrvatskoj kazališnoj sceni.
Rabeći sve dostupne im elemente psihodrame i koreodrame, kao i nasljeđujući vlastite tradicije iz proteklih nekoliko desetljeća, Lero i kazališna družina "Pinklec" dokazuju da su opsjednutost tijelom i političkim govorom čvije osnovne konstante hrvatske alternativne scene, u kulturološkom poslijeraću koje ista upravo proživljava. Dok *prva velika hrvatska izložba* u izvedbi "Pinkleca", težeći provokaciji političkog kazališta, ostaje na razini neduhovitog i zastarjelog političkog vica, Lero se u svojoj trilogiji, koja rezultira *Tangom*, prikazuje sve sofisticiranijim i istančanijim, inkorporirajući prošlogodišnji

## Rubna pozicija Lazareta postala je i nehotično poetikom, koja kod svakog fringe festivala ne označuje samo umjetničku poziciju već i benevolentnost (ili ozlovoljenost) vlastitog vremena spram svakog pokušaja organizacije alternativnog



eurokazovski (ali i PUF-ovski!) mainstream na svoj osebujan način.
Slovensku alternativnu scenu (ili barem ono što smo od nje uspjeli odgledati) definitivno ne krasi proklamiranje političkih stavova ili rasudivanje poslijeraća kao prijelaznog, pa time i trusnog razdoblja (ovo posljednje vrijedi naročito za kazalište!), što se vidi u svojevrsnoj ležernosti i sklonosti eksperimentu, sadržanom u svakom boljem ovoljetnom slovenskom projektu. Dok hrvatske alternativne grupe eksperimentiraju s upotrebom tijela, Slovenci su skloniji eksperimentima s različitim medijima, koje nastoje inkorporirati u svoj kazališni jezik. Najbolji primjer stapanja filmskog i kazališnog u službi precizne dramaturške ideje dogodio se u predstavi *Noć*, redateljice **Anje Medvedev**, rađenoj po predlošku **Antonionijevog** filma *La Notte*. Minimalizam kao načelo, vidljiv u scenografiji s "nоćnim predmetima": frižiderom, noćnom lampicom i telefonom, čija je pozadina veliko filmsko platno s projekcijama u koje "ulaze" glumci, pantomimski interpretirajući situacije, izražajno je bliži profesionalnoj hrvatskoj alternativi nego ostatku ovogodišnje slovenske produkcije. S jednom razlikom: dok se profesionalna hrvatska alternativa, tipa Teatra Exit, sve više bavi društvenom vivisekcijom, *Noć* Anje Medvedev usmjerena je na pojedinca i njegova - unutarnja raslojavanja.
Redatelj Teatra Gromki i ujedno selektor ovogodišnje *Karantene1*, **Andrej Morović**, jedini je imao hrabrosti u posljednjih nekoliko mjeseci započeti svojevrsni *joint-venture* sa hrvatskim i slovenskim kazališnim sudionicima, koji je rezultirao predstavom *You dig* (ili, u slobodnom prijevodu, *Kopaj!*), jedne od posljednjih večeri *Karantene*. Andrej Morović je, adaptirajući prostor Lazareta, za ovu groteskni, kako on kaže, surealnu (ali, ipak ne sasvim dorađenu!) komediju, bio jedan od rijetkih koji je infernalnost Lazareta prepoznao ne kao izvanjskost, nego kao unutrašnjost prostora.
Uz *Tango* i *Noć*, i ova se predstava ubraja u red onih koje tihu jezu postojanja, parafraziramo li **E.A. Poea**, pronalaze u duši i u tamnim velovima koji je zakrivaju. Upravo tako, zrcaljenje određene ideje u prostoru i prostora u ideji daje opravdanje postojanju ovogodišnje *Karantene*, uz sve njene tehničke i koncepcijske nedorečenosti.
Ustvrdimo li još pritom da je i ovogodišnji Dubrovački ljetni festival pružio mogućnost alternativi, doduše, profesionalnoj i etabliranoj, igrajući na sigurno i samo produžujući život već potvrđenim hit-predstavama, zaključit ćemo da se jedini eksperiment (kao preduvjet postojanja alternativnog teatra uopće) ovog ljeta dogodio u Lazaretima, čak i po cijenu vlastite propasti. Hoće li ta vrsta rizika donijeti Dubrovniku njegovu dugo očekivanu i zasluženu alternativnu (kazališnu) scenu, neku vrst lazaretskog ZKM-a, pitanje je koje prepuštam budućnosti. Dubrovnik, kao grad koji još od Držićevog vremena svom dnevnom licu uporno podmeće grotesknu, noćnu obrazinu, definitivno sadrži (kazališne) prostore koje će tek trebati uobličiti. Ako zbog ničeg drugog, a onda barem u ime te različitosti.

LITERATURA:


1. Blažević, Marin, *Slučaj - kazališni amaterizam*, Vijenac, Broj 91/V, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.
2. Čale-Feldman, Lada, *Prolegomena istraživanja hrvatskog amaterskog kazališta: primjer izbjegličkih radionica*, "Narodna umjetnost", 32/2, str. 235-252, Zagreb, 1995.
3. Krušić, Vlado, tekst kazališnog programa predstave *Play Držić*, Dubrovačke ljetne igre, 1978, kazališna zbirka Doma Marina Držića, Dubrovnik
4. Milohnić, Aldo, *Što je alternativa?*, Frakcija, br. 3, ADU i Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 1996.
5. Prosperov-Novak, Slobodan, *Dubrovnik iznova*, Sveučilišna naklada Liber i Međunarodni slavistički centar, Zagreb, 1987.



*Ivana Jašić je kazališna kritičarka i voditeljica Doma Marina Držića u Dubrovniku*


### THEATRICAL GHETTO


The dance/Theatre festival The Quarantine was held in May of this year, clearly detached from the Dubrovnik summer festival. Placed on the edge of the town, the festival turned it's spatial isolation into "the ghetto theatre" poetics, emphasising indifference of our time towards every attempt to organise the alternative. All the same, in spite it's concept, The Quarantine offered the diversity of theatrical language and expression, sincerely presenting the poetics of the crisis.



Fotografije: **Fotoatelje Pavšič - Zavadlav**

Emil Hrvatin

# Banket

**Banket je gastronomska instalacija koja istražuje različite slojeve kazališnog jezika u definiranoj socijalnoj situaciji**



1. Ta je socijalna situacija banket, događaj koji je u svim svojim slojevima prožet jednim samim dijelom tijela - ustima. Usta jedu, usta piju, usta govore, usta povraćaju, usta uzdišu, usta se smiju, usta viču... Usta skrivaju. Usta su dio tijela koji se ne može izdvojiti, izrezati, dohvatiti. Tako su usta kazalište: kazalište kao kraj slijevanja različitih umjetničkih, socijalnih, psiholoških, lingvističkih fenomena: usta kao crna kutija sastavljena od mnogo elemenata, podložna servisiranju najrazličitijih manifestacija.

2. Ako je *Ćelija* bila projekt prožet očima i među ostalim se bavio doživljavanjem koje uvjetuje poseban način gledanja (što je u kazalištu samo po sebi razumljivo), *Banket* ima za ishodišnu točku usta i bavi se doživljavanjem kazališnog događaja u uvjetima stimuliranog apetita. Gledatelji žderu predstavu i gledaju hranu. *Banket* se gleda kroz oči *Ćelije*: nema ničeg erotičnijeg nego kriomice gledati nekoga kako žđere, osim toga da znaš kako taj zna da ga gledaš.

3. *Banket* je eminentno elitistički socijalni događaj. Jedan je od onih oblika društvenog ostvarenja koji je preživio sva društvena uređenja. Dramaturgija većine socijalnih banketa stupnjuje se od poslovnih i insiderskih kurtoazija prema intimnijim razinama razgovora. Onaj koji ostane na kraju više ne može razgovarati ni o čemu drugom osim ljubavi, erotici, seksualnosti...

*Banket* je događaj (o) ljubavi. Antropologiju *Banketa* preuzima Aristofanov govor iz Platonovog *Simpozija*, govor o tome kako su nastali spolovi (tako da je Zeus raspolovio prijašnje androgeno biće). Ljubav je život raspolovljenih tijela: u *Banketu* su to istrošena tijela koja se vesele vlastitom raspadanju i naivnoj vjeri u ljubav drugoga. Anatomija gađenja počinje kod voljenog i završava kod vlastitog tijela. Kult tijela u suvremenom fizičkom kazalištu pretvorio se u gađenje prema vlastitom tijelu. Lijepo tijelo je tijelo šezdesetogodišnjakinje. Na koncu ga svi slavimo u transtopičkom rađanju, garniranom Rousseauovom utopijom mjesta kao sveopćeg spektakla.

4. Iako je likovna instalacija nešto izrazito teatralno i tako predmet negiranja likovnih purista i ujedno naglašenog zanimanja suvremenih kazalištaraca, u likovnoj se instalaciji vrlo rijetko dogodi kazališni događaj. *Banket* je zamišljen kao samostojeći likovni objekt kojeg je moguće iscrpljivati kroz njegove vizualne i taktilne senzacije, a ujedno je prizorište događaja koji se kreće na elastičnoj granici između umjetničkog i socijalnog. Gledatelj je postavljen u poziciju jednakovrijednog partnera predstave. Djelatni je konzument hrane, akter i integralni scenografski element predstave.



5. Iako je banket kao socijalni fenomen elitističan (uvijek je namijenjen samo izabranima) u svojoj je unutarnjoj strukturi egalitaran. Oni koji su pozvani i kojima je dozvoljeno ući na određeni banket nakon što su prešli prag postaju potpuno ravnopravni. Razlike među pozvanima se brišu.

U *Banketu* je očuvana društvena slojevitost, svakom staležu namijenjena je određena zona. Publika je primarno razdijeljena na staleški osviještene i staleški neosviještene gledatelje. Staleški osviješteni nalaze se u unutarnjem području Banketa gdje su podijeljeni na četiri staleža:
-first class,
-business class,
-economy class i
-working class.
U odnosu na društveni status određena je primjerena hrana i posluga, kao i cijena ulaznice. Staleški neosviješteni gledatelji nalaze se iza zidova *Banketa*. Događanje gledaju kroz pomične cijevi koje po volji usmjeravaju. U cijevima se nalaze svjetla, tako da gledatelj svojim pogledom osvjetljava objekt/zonu koju gleda. Oblikovanje svjetla potpuno je i doslovce u rukama staleški neosviještenih gledatelja. Njima se ne servira večera, nego dobiju vrećicu čipsa.
Dioba gledatelja na staleže i unutarnje/vanjsko područje Banketa stvara posebnu socijalnu napetost koja je sastavni, ali nepredvidivi dio događanja *Banket*.

6. S Greenawayem, Judy Chicago, projektima/izložbama Dinner Party à la Perestrojka, Hranjenje i proždrljivost, Arcimboldov učinak itd. hrana je postala jedan od temeljnih uzoraka baroknosti u postmodernizmu. Hrana je postala objekt estetizacije par excellence. Još je kanibalizam kao najviši stadij proždrljivosti poslužen kao stvarno filozofsko-estetsko pitanje. Postmodernizam je mrtav, s njim također i estetibilnost banketa. *Banket* ostavlja usta suhim i nijemim.

**Sa slovenskog prevela: Jagna Pogačnik**

## THE BANQUET

The Banquet is a gastronomical installation, exploring different layers of theatrical language in a defined social situation. It is a happening completely determined by mouth which are (being the space where artistic, social and psychological phenomena are flowing into) the stage placed on the border between artistic and social.

# BANQUET

**SKICA BANKETNE PONUDE BANKETA**

prostrto: tanjuri - pribor - serviete - čaše - čajnik

## Jelovnik

| | predjelo | glavno jelo | desert |
|---|---|---|---|
| **First class cca. 4 osobe** | dimljena pastrva | tartuffi | flambee |
| **Business class cca. 10 osoba** | povrtni deep | riža od jasmina sa škampima | voćni žele |
| **Economy class cca 16 osoba** | hummus | crna tjestenina u salati | sušene marelice s bademima |
| **Working class cca. 20 osoba** | kruh i sol | palenta sa sirom | ratluk |

Napomena:
*Kategorija gledatelja Class Struggle (cca. 35 osoba) ne konzumira ni hranu ni piće.*

**Piće**

| | aperitiv | vino | sok | čaj |
|---|---|---|---|---|
| **First class cca. 4 osobe** | amaro | arhivsko | vrhunski shake | narančin cvijet |
| **Business c. cca. 10 osoba** | brinovac | kasna berba | shake | jasmin |
| **Economy c. cca. 16 osoba** | cynar | vrhunsko | guarana sirup | zeleni |
| **Working c. cca. 20 osoba** | pelinkovac | kvalitetno | sirup smreke | kamilica |

*Posluga: 4 konobara izabrana na posebnoj audiciji.*
*Priprema i izvedba:*
*- nabava lokalnih i sezonskih sirovina*
*- priprema u kuhinji restorana - definirati*
*- jela su hladna i prije predstave dovoze se u kazalište*
*Kuharski savjetnik: Marko Gabrijelčić, cattering Arcimboldo*

## SMRT NA NILU

**Ako planirate fête macabre doista razmislite o lokaciji. Kod svih stvari je najvažnija okolina. Saharska nekropola Egipat bila bi najprimjerenija. Tamo ćete pronaći primjerenu grobnicu II. dinastije i napraviti taj menu koji je bio napravljen za egipatsku princezu koju su pokopali oko 3000. godine prije Krista.**

**ŠTRUCA PŠENIČNOG KRUHA U OBLIKU TROKUTA NA GLINENOM TANJURU**
**JEČMENA KAŠA NA TANJURU OD ALABASTERA**
**KUHANA RIBA, OČIŠĆENA I BEZ GLAVE**
**DINSTANI GOLUB**
**KUHANA PREPELICA (OČIŠĆENA, UKRAŠENA, S GLAVOM ZATAKNUTOM POD KRILO)**
**DVA KUHANA BUBREGA**
**TELEĆE NOGE I REBRA**
**DINSTANE SMOKVE U GLINENOJ POSUDI**
**NABKOVI PLODOVI* (SLIČNI TREŠNJAMA, IZ SIDDERA) U POSUDI OD DIORITA**
**OKRUGLA TORTA ZASLAĐENA MEDOM**
**MALI VRČ NAPUNJEN SIROM**
**VINO U VISOKOM VRČU**

**Idealno bi naravno bilo kad bi princeza ustala od mrtvih i s vama dijelila ta blaga. Posebno ako za aperitiv ponudite koktel - polovica rakije, četvrtina kalvadosa i četvrtina slatkog vermuta - poznat pod vulgarnim nazivom 'okrijepa za mrtvaca'.**

**Druga primjerena lokacija za obred bila bi ćelija za osuđenike na smrt u kaznionici u Washingtonu gdje je u siječnju 1995. nad ubojicom Thomasom Grassom bila izvršena smrtna kazna. Sa suglasnošću vlasti mogli bismo napraviti reprizu Grassovog zadnjeg objeda koji se sastojao od dagnji, školjki Sv. Jakova, špageta iz konzerve serviranih na sobnoj temperaturi i duplog hamburgera. Ako vlasti ne bi bile previše kooperativne nema ni jednog posebnog razloga da takav obred ne pripremite kod kuće. Uz nešto dodatnih troškova za goste bi mogli nabaviti i slike električnih stolica (na kojima se mogu ispeći guske). Naravno da će se naći ljudi kojima će se takva ideja učiniti neukusnom jer ne bi mogli podnijeti misli i poglede na imitaciju pokućstva u svojoj kući. Zato je tu još jedan prijedlog za one male, spretne, konačne dodatke koji stvaraju razliku između obroka i iskustva: hranu ukrasite injekcijama napunjenim cijanidom položenim na vunene krpice, a neka poslužuju muškarci u bijelim kutama iz posuda u obliku bubrega.**

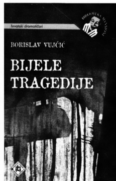
*** NABK - trnovita biljka od koje je, navodno, načinjena Kristova kruna (op. ur.)**

# VIKTIMOLOGIJA NESTVARNIH STVARNOSTI

## Borislav Vujčić: "Bijele tragedije" Hrvatski centar ITI Zagreb, 1997.

Piše: Ivana Sajko

### Suzdržani su u nemilosti jer luksuz suzdržavanja vrijeđa povijest izrešetanu revolucijama




U prljavim zrcalima sadašnjice aktualnost **Vujčićevih** drama nije u reflektiranju bjeline, budući da ona postoji tek na praznom papiru bez riječi, već u reflektiranju tragičnosti. U njenom konzerviranju za neka buduća svjedočenja, za suđenja koja će ova, kao i sve ostale sadašnjosti, doživjeti u budućnosti. "Bijele tragedije" ne govore o trenutima izdvojenim iz vremena, o jednokratno upotrebljivim motivima određenog historijskog stratišta, već o globalno iskoristivim odnosima koji ne ovise o datumima. Vujčić ih optužuje za probadanje nutrine, za agresiju počinjenu nad pojedincem koji želi ostati na margini historije. Njegovim se likovima, poetičnim u sintaksi, no dokumentarističnim u sadržaju, ukida pravo na autonomnost, pravo da se povuku u sebe i njeguju svoj život u tišini. Oni su nezainteresirani, ali ih moć ideologista prisiljava na škripac odluke. Procijep u kojem svoje metode uvjeravanja iskušavaju komisije straha, streljački vodovi, propitivači povijesne podobnosti te inspekcije što između redova tumače izrečene misli tražeći u njima neizrečeni stav. Ali baš taj stav bez stava, ta čista dimenzija postojanja djeluje kao provokacija. Razdvajanje stvaraoca od njegovog djela i obrnuto, odvajanje tog djela od vremena stvaranja djeluje upitno. Ne iz razloga što je takav stav nepošten ili nezaslužen, već zbog toga što je utopičan pri čemu i sam Vujčić navodi primjere njegove neizvedivosti. Stoga, zašto se skrivati u prikrajčima i ličnoj nedodirljivosti te se naivno braniti distanciranošću kada svaki odmak neminovno postaje ne samo politički stav, već i protest. Revolt naspram vulgarnosti politike, naspram uvlačenja vlastite egzistencije u beskrupulozne manipulacije određivanja strana po klasičnom, paranoidnom sloganu: "Ako nisi s nama, tada si protiv nas." Silovatelji uma skrivaju se iza plitkih parola, iza fantomske revolucionarne ideje koja u biti nije ništa više do jeftina opsjena duha. No ona se ne zadovoljava skandiranjem masa, već je gladna za pojedincima, za onim što svojim diskretnim stvaralaštvom utječu na duboke, podvodne tokove javnog mnijenja. Vujčić osjeća kako je pisac utvara vremena koje ga želi učiniti svojim glasnogovornikom angažiranim u tekuće aktualnosti. Svojom literarnom propagandom. Ono ga ucjenjuje cenzurom i iskrivljenim interpretacijama. Ono mu prijeti smrću te mu na bjeline nenapisanih tekstova gura svoju ponižavajuću ponudu. On se brani šutnjom ili pak ignorantskom ličnošću. Svjesno se sklanja u kut, u neki pusti odjeljak prostora gdje se nada da će biti ostavljen na miru od izjašnjavanja, da će postati nebitan i zaboravljen od vlastodržalačkog sistema koji priznaje samo jednoglasno da. Suzdržani su u nemilosti jer luksuz suzdržavanja vrijeđa povijest izrešetanu revolucijama. No umjetnik ne može biti umjetnikom u ilegali, pa je stoga naivan pokušaj pronalaženja nekog parnasovskog utočišta bez špijuna i krtica što jutrom kradu ispisane papire i predaju ih na procjenu pobornicima izričitih stavova. Na tom lopovluku ocjenjuju karakter pisca, dešifriraju mu stihove po kriminalnim kodovima, fragmente pohranjuju u policijski dossier i u njegovo ime zauzimaju onu nesretnu stranu. A on čuči, skriva se u umišljenoj sigurnosti stilskih figura ne znajući da drugi govore mjesto njega, te da je upravo zauzeo krivu stranu i da je započela hajka protiv nijemih neprijatelja općeg dobra. Protiv tragičnih zaljubljenika u bijelo.

"Bijele tragedije" Borislava Vujčića opsjednute su individualcima nasilno uključenim u antagonizme vremena. "Kornjačino svlačenje" u neprisutnoj personi predstavlja **Osipa E. Mandeljštama**, predstavlja pakao masovnih čistki koje su svu krv isprale izgovorom na povijesne okolnosti, nužnošću da pjesnici umjesto stihova deklamiraju parole, da versifikaciju prilagode mitinzima i da ukinu metaforu u korist naroda. Vujčić prikazuje tek mali fragmenat tog stanja želeći kroz njega nazrijeti ironične razloge umiranja, oslikati etičnog umjetnika koji stradava u svom bespomoćnom, akmeističkom svijetu. "Asfodel" - šarmantna tragedija, također se bavi egzekutorima koji u neoslovljeno ime "Naše stvari" traže prigodnu žrtvu koja bi svojim primjerom potvrdila ustoličene ideale. Žrtva je i u ovom slučaju pisac - Iny, koji se nadao kako je oportunizam, potkazivanje vlastitog brata i gubitak obitelji, dovoljan danak pridan veličini vremena. Usred igre skrivača i praćeni zavijanjem napuštenog pseta (od strane politički neadekvatnog gospodara) na Inyevoj se zabavi pojavljuju Britva i Studeni - partybreakersi/ubojice plaćeni fanatičnom predanošću ideologiji. Dolaze sa zadatkom da iz njega strahom istresu istinu, da propitaju je li i on jedan od gamadi što "misli da smo krvava didaskalija u kalendaru". No agresija u rukama vlasti zloupotrebljava svoj legalitet, pa procjena podobnosti izrasta u otvoreni uvod Inyevog ubojstva, zasnovanog na njegovoj nepažljivoj izjavi kako bi za uvjerenje dao i vlastiti život. Logika po kojoj kozmopolit postaje apatrid te na posljetku i disident, najjasnije je uscenična tragedijom u dva čina "Boja slave", kojom Vujčić gotovo mitologizirajući sudbinu **Rade Šerbedžije**, prikazuje glumca bez domovine koji ne da ne želi, već je istinski nesposoban da se izjasni, odredi svoj stav te se odluči za pripadnost određenim granicama. On odbija biti izričit u bilo čemu osim u glumi, jer ona više nije samo život, već obrana od života - zid sagrađen prema aktualnom paklu. Kozmopolitizam je prirodna reakcija čovjeka prigušenog malom zemljom koja vlastitu minornost još jače parcelizira nekim suvišnim razlikovanjima, okrutno očiglednim u nekom, isto tako suvišnom ratu. Glumac, glavno lice, uprizoren je situacijom kada s kćerkom, glumicom u usponu, mora odigrati predstavu pred publikom od koje očekuje osudu. Zašto? Zbog odbijanja da se opredijeli. On bi htio improvizirati, jer mu se masovna mizanscena čini nezgrapnom i krvavom. Tragičnost nije samo njegova uloga, ona je profesionalna deformacija što ga čini neprihvatljivim za vremensku prijelomnicu u kojoj se našao, budući da on tvrdoglavo ostaje pri uvjerenju kako je umjetnički integritet dovoljna isprika za apolitičnost. No baš time on postaje nepodnošljivo političan, ne samo sociološki, već i



u intimnom kružoku življenja, u trenutku kada ga kći ("egzotična činjenica njegovog životopisa") upoznaje sa zaručnikom - hromim vojnikom ranjenim u borbi. Tek se tada raspoznaje kako glumčev usud nisu jedino politička neodređenja, već kompletna struktura stvarnosti; banalna ironija što svojom relativnošću ruši njegov teatralni pathos kojim se htio zaštititi od svakidašnjeg apsurda.

Godine 1990., kada su politička određenja postala pitanjem identiteta ovog aktualnog prostora, Rade Šerbedžija režirao je Vujčićevog "Hrvatskog slavuja" - dramu vezanih likova i nenamirene savjesti, te je sam odglumio ulogu pisca nasilno uvučenog u ratno četvorenje, osuđenog da balansira između zaraćenih strana, nepomirljivih vođa, netrpeljivih naroda, nespojivih stranaka te vlastite pozicije promatrača, umjetnika bez prava da se osami. Portret pisca temeljio se na tabuiziranom prizivanju prošlosti **Miroslava Krleže**, koji se kod Vujčića ne pojavljuje samo kao dramska osoba, već i kao prototip za sudbinu literarnih progona i cenzure, za ličnost izmanipuliranu proizvoljnim tumačenjima njegovih rečenica; on se pojavljuje i kao uzor jedne zahtjevne sintakse, jednog intelektualnog pojmovnika i predanog pristupa baštinjenju teksta (koji živi i traži potpunu pažnju svojim dijalozima, didaskalijama, kurzivima, naslovima i podnaslovima...). Krleža nadire u Vujčićeve "devedesete" kao prvi čovjek, brodolomac ludila, vezivo vremena, njegovo poimanje agoničnog čovjeka koji se, stvarajući u jednom razdoblju bori da svoju umjetnost smjesti izvan isključive validnosti tog istog razdoblja. Vujčićeva je težnja ista - poetična, samotna i zaslužena.

Hrvatski slavuj, DK Gavella 1990.
**Foto: Branko Hrkač**

## THE VICTIMOLOGY OF THE REALITY UNREAL

"The White Tragedies" is a collection of plays by Borislav Vujčić, who is currently one of the most productive writers in Croatia. His plays are dealing with the individuals who are, against their will, involved in the political times - from the poet Mandelstam to the actor Rade Šerbedžija. Vujčić is a writer advertising the artist's right to take the distance between himself and the actuality, meaning that he has a right to his public work being viewed out of the ideological criteria.

# Gdje je bilo Jedno tu je sada Rascjep

## Lada Čale Feldman: *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD i Matica hrvatska Zagreb 1997.

Piše: **Ivan Molek**




Druga knjiga **Lade Čale Feldman** posvećena je u cijelosti fenomenu "teatra u teatru", pokušaju iscrpnog prikaza mehanizama kazališnog samoupućivanja, njegova sagledavanja iz povijesno-periodizacijske perspektive te interpretacijama djela iz hrvatske dramske književnosti, uglavnom ovostoljetne, koja udovoljavaju uvjetu postojanja najmanje *dvaju ontološki različitih predstavljačkih planova* (str. 33). Kao prvi monografski rad svoje vrste u nas knjiga je gotovo istodobno s objavljivanjem privukla pozornost što se ne da podvrstiti pod svakodnevne poslove prikazivačkog pogona tekuće kritike. Zaslugu za te reakcije trebalo bi, prema riječima samih prikazivača, tražiti u nedostatnom osvjetljenju fenomena koji, nipošto nevažno, konkurira za položaj središnjeg interesa postmoderne umjetnosti. A u prepoznavanju da bi upravo predložena razmatranja vodila tome cilju pridonio je ne samo prethodni izostanak zahtjevnijih radova domaćih istraživača kazališne autoreferencijalnosti, nego također raščlanjeno i strpljivo čitanje narasle sekundarne literature.

Ima li se u vidu da regulativna ideja teorije već poduže vremena nije u jednokratnom i stoga neproblematiziranom posizanju za prethodno iskušanim instrumentarijem, tada se pozitivne reakcije na *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* mogu smatrati neminovnima, pa se i ovaj prikaz njima pridružuje. Dodatan povod pozitivnoj reakciji je međutim u tome što ukupan autoričin napor unekoliko odstupa od utjecajnih "škola" istraživanja autoreferencijalnosti, te nudi neka nestandardna rješenja kojima bi valjalo posvetiti pažnju već i zbog uvida u odnose na tržištu ideja. To se dodaše ne odnosi na stav prema opsežnom bavljenju mehanizmima samoupućivanja, te problemima uokvirivanja, bezdanosti i žanra što su ih poduzeli predstavnici dekonstrukcije jer se autorica gotovo deklarativno - riječitom šutnjom - izuzima od dijaloga koji bi zacijelo obuhvatio pitanja o kojima sama raspravlja. Budući da takva, zaobilazna strategija ima razmjerno bogatu razradu u domaćem teorijskom podneblju moglo bi se očekivati da će se Lada Čale priključiti onoj, indikativno još uvijek neimenovanoj, metodološkoj orijentaciji američke provenijencije što unutar postmoderne deskriptivne poetike uvodi ontološku problematiku kao svoje važno razlikovno obilježje. U knjizi je prisutnost potonje višestruko dokumentirana, posebno u uvodnim, teorijskim poglavljima; kada autorica izlaže odredbu po kojoj je *teatar u teatru odmetnuto dijete "aristotelovske dramatike" i iluzionističkog kazališta, izraz dostignute svijesti o sebi samom i o dvosmislenoj, s jedne strane referencijalnoj, a s druge eskapističkoj moći svoje iluzije, a očituje se u rođenju svijesti o svojstvu kazališta da prividno opipljivo, gotovo "stvarno" rekreira neki reprezentativni prizor zbilje koji se pak fiktivnošću izdvaja iz autentična zbiljskog okružja* (str. 17), tada se ona načelno priklanja redefiniciji samosvijesti o kojoj govori npr. **Patricia Waugh** u *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Kritički "hitri ugrizi" (koje valja razlučiti od kritičkih komentara što ih jedan od recenzenata navodi uz "detaljnu upoznatost s prethodnicima" a od kojih nisu pošteđene ni "priznate veličine") u zaključnom dijelu posvećenom interpretacijama zapriječuju međutim da se ta prisutnost jednoznačno protumači kao istraživačka inspiracija ili sljedbeništvo. Način i razlog recentnog uvođenja ontoloških problema u književnu znanost, odakle su oni skoro stoljeće bili iz kategorički udaljavani ili pomno nadzirano tolerirani, povlašćuje naime takve klasifikacije, vrijednosne i hermeneutske odnose prema predmetu koji vode *isključivanju isključivanja* (**Samuel Weber**). Otkako su (inter)tekst i pismo zauzeli položaj što je prethodno pripadao djelu, pojavio se problem "održavanja na okupu" predmetnog područja istraživanja i brojni su znanstvenici zbog toga više ili manje spontano prihvatili načelo *anything goes*. Vjerojatno protiv banalizacije istog autorica posiže za potezima što se upravo iz prethodno spomenute, neimenovane postmoderne perspektive moraju držati ekscesom: *Bilo kako bilo, mramorni blokovi Sofoklovih stihova srušili su stakleni Gavranov dijalog, a primijenjeni postupak preklapanja okvira i umetka u spoznajno-katarktičke svrhe vjerojatno bi bio dojmljiviji da nam je Gavran dopustio vidjeti Kreontovu predstavu - ali to bi, dakako, iziskivalo mnogo više dramaturške vještine* (310).

Reperkusije usredotočenosti na "teatar u teatru" jesu nove interpretacije. Za primjer neka posluži *Glorija* **Ranka Marinkovića**. Posljednja važnija analiza drame što se pojavila do preustrojavanja znanstvenih interesa na intertekstualno-autoreferencijalni kolosijek bila je ona **Nikole Batušića** u "Dramskim žanrovima Ranka Marinkovića" (sada u *Skrovitom kazalištu*, 1984). Marinković je tamo promatran kao autor koji nasljeđovanju tematskih, dramaturških i posebno žanrovskih sklopova i izbora pristupa sa zadrškom. Tragičan put junakinje kroz razlučena boravišta u svijetu je preko mučeničkog života i smrti primjerenog pojedinca odlučuje o spasenju cijele zajednice opravdanje je žanrovske odrednice mirakla koja izvorno pripada sustavu razvrstavanja generičkih tvorbi srednjovjekovnog kazališta. Napetost što vlada u svijetu života ne prenosi se u ovom dvadesetostoljetnom dramskom prikazu kao napetost između pogana i "budućih stanovnika raja", već kao uvjetovanost odluka i izbora junakinje zahtjevima dvaju stožera, ideologijski suprotnih tabora: crkve i cirkusa. *Crkva je na jednom kraju, cirkus na drugom. Mukotrpno napredovanje kroz meandre ideološke prinude dovest će Magdalenu do cirkusa, mjesta slobodnoga izabiranja, prostora slobode, ali i okružja posljednjega agona u kome će se boriti sama sa sobom i umrijeti, potvrdivši da se sloboda opredjeljenja stječe tek u izvanzemaljskim sferama.* Batušićevo argumentiranje ideološke suprotstavljenosti dvaju institucija i posljedične homogenizacije njihovih predstavnika ipak nije organizirano oko opreke profanog i svetog jer bi je morao barem predmnijevati kao junakinju uspjele ovozemaljske emancipacije. Ako već sestra Magdalena uskraćuje pokornost i nepokolebljivo izriče *Ja nisam vaša lutka kojom se hoćete igrati Majke Božije! Svršila je igra, don Jere*, ako već ne slijedi **Pascalovu** "performativnu" uputu na koju ustrajava sugovornik, a glasi *Postupaj kao da vjeruješ, moli, klekni i vjera će sama od sebe doći*, to još uvijek ne znači da će sada **Glorija Flèche**

imati iluzija pred nastup na trapezu: ***Ah, ovaci-je... Ljudi vole galamiti za svoj novac, to je sve.***

Put do polarizacije na ovoj osnovi pripravlja zapravo upotreba poetičkog pojma *opsis* kojeg je arhetipska kritika preuzela od **Aristotela.** Naglasak na specifičnoj dramaturškoj vrijednosti vizualizacije agonskog terena tako djelomice obesnažuje primjedbu o *ponesenosti usporedbom sa srednjovjekovnim mirakulom* (287; na nju se poziva i **Morana Čale Knežević** u raspravi "Intertekstualno gibanje kipa. Marinkovićeva *Glorija* i europski uzori anamorfičkih dvojnika, UR 1/1996), jer ne samo što je ta ponesenost najavljena i metodološki dosljedno provedena (Batušić uostalom uvijek govori o *analizi*, dakle motrenju neke izdvojene strukture ili jedinice), nego je ona u službi odgovora na pitanje nesumjerljivo sa zadatkom što ga *Teatar u teatru* sebi postavlja, onog o promijenjenim žanrovskim klauzulama suvremene drame. Djelokrug nadležnosti opsisa ne zadire zato u nadležnosti preostalih "aspekata pjesništva" (**Frye** ih prema *Poetici* izdvaja ukupno šest) ni onda kada radi prikaza narušavanja pravolinijske komunikacije između žanra i recipijenata biva mjestimice nadopunjen (jezičnim) značenjem. Kako će se, primjerice, sestra Magdalena zateći u biskupovoj kancelariji ili čime će je don Jere skloniti za predstojeću inscenaciju, to u prikazu diverzificiranih mirakulskih postaja može biti zastupljeno tek nesmotrenom primjedbom o sviknutosti protagonistice na "zibanje" što aludira na pretpovijesti njena zaređenja (jer bi isključivši koristoljubivost svaki drugi razlog trebao biti jednako bezvrijedan rasprave), odnosno samorazumljivom pretpostavkom o neprijelaznoj upućenosti u čudo. To međutim nije slučaj sa semiotičkim pojmom predstavljačkog teksta na kojeg se oslanja autoričina *interpretacija*. Dok u Batušića strukturni postupak teatra u teatru ne dospijeva dalje od usputne i neobvezujuće prispodobe predstavnika crkvene institucije s maskama komedije dell'arte jer ne dovinjuje se do opsisa, u Lade Čale on je konstitutivno i k tome četverovrsno "užlijebljen" (**B. McHale**). U prvom se radu s pravom kaže kako se u *Gloriji* neprestano dogovara insceniranje, priprema, režira a konačno i izvodi veliko suvremeno prikazanje, ali razrada tog komentara morat će pričekati do recentne monografske studije i njenog usredotočenja na predstavljački tekst. S osloncem u tumačenjima što su ih ponudili **Marco De Marinis** i **Darko Suvin** sada će u razmatranje biti uzeti ne samo vizualni, već svi kodovi kazališne predstave, uključujući misaone ili idejno-tematske (*dianoia* u Aristotela) oko kojih je tijekom ovoga stoljeća bilo dalekosežnih sporova. Dva važna izvoda slijedit će iz toga. Uz razdvajanje simulacije čuda pred hodočasnicima te ostalih uprizorenih, dijalogom referiranih ili didaskalijama naznačenih umetnutih predstava od okvirne fikcije, prvi je onaj što se tiče položaja don Florijeve prispodobe. Za Batušića će ona biti znalačka i ironična intervencija poznavatelja povijesti kazališta koja *svakom kazališno upućenijem otvara gotovo neslućene mogućnosti vlastitih konstrukcija i osobnih vizualnih dograđivanja.* Tom prizivanju otvorenih mogućnosti bit će u novoj interpretaciji oduzeta



Glorija,
DK Gavella 1995
foto: Branko Hrkač

valjanost komentiranom tvrdnjom da preko don Florija Marinković upozorava kako scenski likovi ne mogu iz svoje kože, kako su njihove uloge neraskidivo vezane uz pridjenute maske ili imena i unaprijed fiksirane scenarijem. Pripadoba je time iz jednog u nizu ravnopravnih sredstava propitivanja naslijeđenih žanrova proizvedena u motiviran postupak: *Ali upravo zbog toga što afirmira načelo u korijenu suprotno željeznoj zakonitosti žanrovskim konvencijama zadatog motivacijskog sklopa...* Glorija osporava i ironizira žanr od kojega posuđuje moralističli naboj, ideološku i strukturnu strogost (287).

Na tragu naznačenom igranju *a soggetto* jest i odlična intuicija da bi odredba odnosa dvju institucija *kojima vladaju oprečni "glumišni" zakoni* (290) kao konkurentsko-isključujućeg bila umnogome reduktivna. Premda ih nastojanje da "neopredijeljene" ljude i duše uključe u vlastiti sustav nagrada i sankcija navodi na suparništvo, individualne realizacije ključnog zapleta od strane njihovih predstavnika sile ih na iznuđeno savezništvo. Kod Marinkovića tako crkva i cirkus ne samo što se jedna drugoj suprotstavljaju, nego jedna drugoj *kradu scenarij*. Autorica to oprimjeruje poprištem sukoba: *Prvoj treba načelno zatajeno a predstavljački iskoristivo tjelesno obličje u kojemu bi se objavio duh, drugome naizgled potisnut duh koji bi mogao nagnati i na natprosječne tjelesne pothvate (ibid.)*. Sam protagonist međutim nije dovoljan *i oba ova sustava poznaju tragikomičnu, u osnovi "komercijalno" uvjetovanu trivijalizaciju i blasfemizaciju svojih modusa predstavljanja (ibid.)*. Da ovdje nije riječ o pukoj posudbi glumačkih vještina i uloga nego o krađi scenarija svjedoči već navedeno Batušićevo zapažanje o neprestanom dogovaranju insceniranja, pripreme, režiji i konačnoj izvedbi cijelog niza transgresivnih prikazanja te naravno krivo prepoznavanje crkvenog kipa na koje je publika okvirne fikcije navedena. U tom smislu publici okvirne fikcije doista je dan opsis, ali ne i scenarij koji uzima mjeru protagonistima (to je trebao biti i lik crkvenjaka Tome) tako što ih pretvara u zamjenjive epizodiste nevidljivog zapleta.

Za kazališnu pak publiku teatra u teatru, onu koja živi u svakodnevici i pridržava se temeljnog razdvajanja vizualnog i taktilnog prostora (Suvin; vrijednu raspravu o teatarskoj semiotici hrvatsko-kanadskog teoretičara autorica je 1995. objavila u zborniku *Trag i razlika*), odnosno u realnom svijetu iz kojega *možemo zamisliti i razumjeti fikcionalne karaktere i njihov svijet, ali oni to ne mogu učiniti s nama i našim svijetom* (**McHale**, *Postmodernist fiction*) prepoznavanje bi trebalo biti zajamčeno. U odnosu prema realističkom kazalištu ono bi trebalo to biti tim više što anagnoriza ne zahvaća samo karaktere, radnje ili zaplete, nego same kodove i pretpostavke kazališne umjetnosti. Kategorije svijesti i samosvijesti na koje se istraživači pozivaju neosporno govore tome u prilog. Širokopotezan zahvat Lade Čale u problem pokazuje međutim da to nije uvijek slučaj, i da odstupanja ne pripadaju zanemarivim veličinama. Ono što teorija autoreferencijalnosti u liku poetike "uzdiže" iznad umjetničkih


**Begović - Cabaret (Pustolov pred vratima), Teatar &TD 1997. foto: Nino Šolić**

ostvarenja čije su objasnidbene moći prekratke za uvid u svijest o sebi, to interpretacija istih nerijetko bučno prizemljuje. Umjesto "aha-efektom" čitatelji i gledatelji prinuđeni su reagirati nalik autoru *Jenskih spisa* kada kaže: *Lijepom svijetu nije ništa tako nepodnošljivo kao objašnjenje. Meni samom dovoljno je strašno kad netko započne objašnjavati, jer za nevolju ja sve sam razumijem*. Stoga, budući da zainteresiranima ne kanim uskratiti zadovoljstvo samostalnog otkrivanja tko među hrvatskim dramatičarima "s puno pompe kazuje ono što svi već znamo", a još više argumenata s kojima autorica dočekuje takve napore jer "genuini" čitatelji njene knjige trebali bi se prvenstveno tim razlogom povoditi, držim potrebnim kratko se osvrnuti na neke postupke u postmodernoj *deskriptivnoj* poetici. Ne zbog svrstavanja, već zbog razlikovanja. Ukratko, neprestano prelijevanje teorije i interpretacije, o kojemu se u uvodu *Teatra u teatru* tvrdi da je ovdje osobito primjerena egzegetska žanrovska mješavina, pokazuje u ovoj studiji da ono ne mora nužno uroditi kooperativnim učinkima, što je u opreci s raširenom praksom recentnog deskriptivizma.

Problem opisa predmeta istraživanja postmoderna poetika rješava načelno dvjema skupinama operacija. Na jednoj je strani zamjetan terminološki (i klasifikatorski) mar. U verziji Lade Čale on glasi ovako: "**Metateatarskim** tekstom bismo mogli nazvati svaki dramski tekst u kojemu se, bilo implicite, bilo eksplicite, raspravlja o prirodi dramske i kazališne umjetnosti... **Autotematičnima** bismo mogli nazvati tekstove koji unutar sebe samih komentiraju vlastitog autora, vlastitu strukturu ili neki njezin dio... **Autoreferencijalnost, autorefleksivnost, autotekstualnost, autometatekstualnost** bili bi tako pojmovi srodni autotematizaciji, ali proizašli iz drugih pojmovnih okruženja..." (60 - 61; sva podebljanja L. Č. F.). Druga skupina operacija jest ona koja je također zadobila znanstvenu legitimaciju, a to je kalemljenje institucionalno razdvojenih znanstvenih i duhovnih disciplina i tradicija te propitivanje njihovih granica. Suglasnost u književnoj znanosti oko posljednjih odavno bi bila postignuta unatoč postmodernom pluralizmu škola, pristupa i metodoloških orijentacija da dekonstrukcija nije ovim transgresivnim praksama odredila odlučan i do daljnjega izgleda neprijelazan okvir. Dekonstrukcija je to mogla učiniti jer, ustvrdio je **Nenad Miščević**, *kao što to obično biva u filozofiji*, **Derrida**, *koji je dobar dio svog djela posvetio kritici homogenosti, kontinuiranosti i pribranosti filozofijske besjede, sam je kao mislilac izrazito postojan, s naglašeno kontinuiranom crtom razvitka, dosljedan i pribran* (*Dometi* 1 - 2/1977; ova je formulacija otpala u verziji teksta objavljenoj u *Bijelom šumu*). Plodnost dijaloga između književne znanosti i filozofije u ovom stoljeću ne bi trebalo mjeriti učestalošću dijaloga njenih predstavnika niti komunikacijskim ulogama što su ih oni trajno ili privremeno zaposjedali, već uspjehom u suspenziji "prve filozofije" na čemu su obje radile. Drugim riječima, ako je književna znanost trebala filozofiju kao što je lingvistika s **Jakobsonom** i **Hjemslevom** trebala logiku, onda to (s iznimkom **Ingardena**) zacijelo nije bila ontologija "s punim imenom i prezimenom", odnosno skandal dekonstrukcije leži u tome što je Derrida u razdoblju suverene vladavine filozofije jezika prepoznao u metafizičkoj tradiciji valjanog sugovornika, pokušavši je ne više prevladati, kantovski kritički istraživati ili živjeti je kao pustolovinu duha i mišljenja već čitati i što je ta gesta dobila **daljnji zamah u Rortyjevu pragmatizmu i Vattimovoj** "slaboj misli". Zbog toga je znakovito da deskriptivni napori postmoderne poetike, što se počinju artikulirati nakon započinjanja recepcije *Pisma i razlike* i *Rubova filozofije*, u pravilu govore o ontologiji, ali ne i o metafizici (prisutnosti).

Ovdje se nameće pitanje nije li raspoloživi kategorijalni aparat (strukturalne) poetike bio dostatan za *spoznajnu djelatnost koja sakuplja znanja o književnosti i uključuje ih u širi sistem znanja stečenog u humanističkim i društvenim znanostima* (**L. Doležel**)? Negativan odgovor izgleda proporcionalan deskriptivističkoj osvjedočenosti. Paradoksalnoj i izmicljivoj prirodi postmodernizma **Patricia Waugh** kani doskočiti tako da utvrdi temeljno pravilo paradoksa. Opis bi se predmeta u materijalnom svijetu trebao razlikovati od opisa u fikcionalnom time što bi u prvome ontološki položaj predmeta trebao biti nezavisan od jezika i simbolizacije, a u drugome imao kontrafaktičan ("kao da") status budući da bi opis predmeta trebao ujedno biti i tvorba njegova konteksta koji u konačnici nije drugo nego riječi na listovima knjige (*Metafiction*, 88). Veće izglede stabilizaciji uporišta u razmatranju, pa tako i opisivačkom, **Linda Hutcheon** u *A Poetics of Postmodernism* pripisuje povijesti. Ono što njen pokušaj izdvaja od konkurentskih jest razuđeniji kategorijalni aparat i naporr medijacije ne samo ishoda heterogenih teorijskih orijentacija već i njihovih polazišta. Ne iznenađuje stoga njeno prepoznavanje događaja novije duhovne povijesti. *Subjekt je apsolutno nužan. Ja ne uništavam subjekt; ja ga smještam*, Derridaove su riječi s važnog susreta američkih i francuskih teoretičara 1966. godine. A smjestiti ga, nastavlja **Hutcheon**, znači prepoznati razlike rase, spola, klase, spolne orijentacije itd. Smjestiti ga znači također istodobno dopustiti ideologiju subjekta i predložiti alternativno shvaćanje subjektivnosti (159). Posebno zanimljivo jest međutim nastojanje Briana McHalea, koje bih odredio kao libidinalno-ontološko jer ono sugerira da bi razmatranje postmoderne trebalo voditi suspenziji briga što ih suvremenost namire i

podučiti kako suvremenost zavoljeti. Valja odmah podsjetiti kako je to zadatak kojemu su priloge tijekom ovoga stoljeća nudili **Freud**, **Heidegger**, **Eco**, **Barthes** i **Lacan**, da navedem samo nekolicinu. Ono čime McHale, a ništa manje njegovi sljedbenici, ciljaju u tome nizu zajamčiti originalnost jest strategija izdvajanja jednog važnog, u skladu s tradicijom: središnjeg, ontološkog pitanja iz konteksta koji mu daje valjanost i misaonu konzistenciju. Riječ je o problematici kopulativnog *jest* (kako je naziva **Manfred Fank** na kojega *Teatar u teatru* referira; za instruktivan uvid može poslužiti "Je li samosvijest slučaj présence à soi" iz *Kazivog i nekazivog*). Prvi korak argumentacije u *Postmodernist Fiction* sastoji se u potezu *postavljanja* ontološke dominante postmoderne, provenijencije koje bi trebala biti potvrđena autoritetom jezikoslovca **Romana Jakobsona**. Modernistička pitanja poput "Kako interpretirati svijet kojega sam dijelom?", "Što ovdje valja znati?", "Tko to zna?", "Kako to oni znaju i do kojega stupnja izvjesnosti?" (posloženih kao orijentirani epistemološki niz), ustupila bi u postmoderni pitanjima o tome što je svijet i kakvih vrsta svjetova ima, tj. onih koji razmatranje kopulativnog *jest* prevode u razmatranje o filozofiji. Drugi korak suspenzivnog je karaktera: *Filozofska tematika... kazuje nam samo da postoji isticanje (ontoloških pitanja); ona nam neće kazati kako je to isticanje (foregrounding) postignuto, koje su strategije upotrijebljene. Moramo se stoga od filozofske tematike vratiti pravoj poetici, posebno teorijama književne ontologije* (27).

Jedina nevolja ovog poetičkog zahvata je ta da prešućuje kako bi opisi na ovim premisama trebali izgubiti kontingentan karakter i zadobiti snagu nužnosti: *Dokučen kroz naočari modela osjetilnog opažanja (ili zrenja), bitak ne može drugo nego da se - prezentno - nudi kao predmet zamjećivanja, dakle kao biće.... Optički model duhovnog oka reducira "bitak" na predmetnost* (Frank, 250). Posljedice prešućivanja mogu primjerice biti ove. Opisivač može javno biti "integriran" (Eco) u postmoderni svijet i libidinalno uživati u fragmentarnoj, nepotpunoj slici koju nude masovni mediji, ali zato što "ontološki položaj" njegova iskaza nije položaj jezika nego metajezika privatno i dalje ostati "apokaliptik". Lada Čale je tu krupnu nevolju, razrješenje koje je književnost s **Voltaireom** fiksirala u liku filozofa Panglossa, pokušala korigirati tako da dekonstrukcijskom "nepopravljivom" zanovijetanju diskurzivnih granica suprotstavi postojanje semiotičke parametre u vidu izgradnje metajezika. Za recepciju *Teatra u teatru* to znači zapravo da je neizvjesno hoće li se njen sadašnji tok nastaviti ili će studija potaknuti novi krug čitanja.

*Ivan Molek je književni teoretičar iz Rijeke. Živi i radi u Zagrebu*



**Begović - Cabaret (Pustolov pred vratima), Teatar &TD 1997. foto: Nino Šolić**

**Begović - Cabaret (Pustolov pred vratima), Teatar &TD 1997. foto: Nino Šolić**

# Cijena duševne boli

piše: **Miljenko Jergović**



Odcijepivši se od časopisa **"T&T"** (pritom ne umanjujući njegovu vrijednost u proučavanju i prezentaciji teorije drame, teatrologije i dramskog kazališta), redakcija **"Frakcije"** je manifestativno istupila iz okvira praćenja cjelokupne hrvatske kazališne scene i posvetila se proučavanju onih projekata, teorija, umijeća i vještina koje proširuju ili redefiniraju područje izvedbenih (pa i drugih) umjetnosti, što je dovelo do svjesnog zanemarivanja velikog dijela hrvatske dramske produkcije. Često smo dobivali primjedbe (najviše od samih autora) da time ne pokrivamo neka bitna područja hrvatske kazališne produkcije, s čime se slažemo, ali na tome i ustrajemo jer smatramo da tu funkciju relevantno obavlja časopis T&T, kao i nekoliko drugih kulturnih časopisa ili dvotjednika. Iznimka u tom slučaju jest ovaj tekst - komentar **Miljenka Jergovića** o političkoj i društvenoj ulozi **Zlatka Viteza**, glumca, predsjednikovog savjetnika za kulturu i voditelja Glumačke družine Histrion. Povod ovom tekstu jest ponovno petljanje politike u kazalište i tužba Zlatka Viteza protiv **"Tjednika"** povodom teksta o predstavi (još uvijek dvojbenog autorstva) povodom Predsjednikovog rođendana u zagrebačkom HNK. Redakcija "Frakcije" smatra da je realitet ovakvog procesa prijetnja svakoj budućoj kritičkoj refleksiji u teatru. Bitno je napomenuti da smo pokušali dobiti komentare tužbe, procesa i Vitezove teze da je njegov teatar zapravo opozicijski od nekoliko njegovih bliskih suradnika čije pismo cijenimo, ali nismo uspjeli dobiti njihove tekstove. Napravivši ovaj presedan, spremni smo i u sljedećem broju ustupiti prostor otvorenom pisanju o ovom problemu kao i komentaru Miljenka Jergovića

*Redakcija Frakcije*

Rođendanskoj proslavi predsjednika Tuđmana, održanoj u Hrvatskom narodnom kazalištu, "Tjednik" je posvetio tri teksta. Prvi, temeljni i najduži, potpisao je **Ivan Lovrenović**. Riječ je o analizi *laudatia* Tuđmanu u čast koji je pročitao **Vlatko Pavletić**, te kraćem osvrtu na scensko prikazanje nacionalne povijesti u režiji Zlatka Viteza i izvedbi dijela ansambla HNK. Drugi i treći tekst koji nisu bili duži od dvije kartice (potpisani inicijalima G.M. i I.S.) neka su vrsta tehničkog vodiča za dan proslave. U prvom piše tko je pozvan, a tko nije, kako je rođendan popratio diplomatski kor i zašto su na slavlje pozvani veleposlanici jednih zemalja, a drugih nisu. Drugi kraći tekst bavi se glasinama koje su se širile među teatarskim svijetom u vezi Vitezovog scenskog priloga vrhovnikovom rođendanu. Iznesena je i priča da tekst *Seh križnih putov konac i kraj* nije kompilirao i napisao Zlatko Vitez, nego dramaturg Histriona **Borislav Vujčić**. Ta tvrdnja pripisana je neimenovanom zagrebačkom kazališnom djelatniku, ali se na njoj nije zasnivao "Tjednikov" odnos prema Tuđmanovim rođendanskim idama. Štoviše: u Lovrenovićevom tekstu jasno stoji da je kompletni autor scenskog prikazanja Zlatko Vitez.

Nekoliko dana kasnije s nekim poznanicima iz redakcije lista kontaktirao je Borislav Vujčić. Bio je očito uvrijeđen načinom na koji je spomenut, čak je govorio i o sudskoj tužbi, ali demanti na tekst nikada nije poslao.

Tri mjeseca nakon rođendana i članaka o rođendanu, na stranicama crne kronike "Večernjeg lista" izašla je najava procesa protiv "Tjednika". Tužitelj, međutim, nije bio Vujčić nego Vitez. Novine su objavile i nekoliko kraćih izvoda iz tužbe koju je sastavio odvjetnik **Željko Olujić**. Iz citiranog bilo je razvidno kako se radi o *duševnim bolima* koje je pretrpio njegov klijent, a izazvane su pisanjem o rođendanskoj predstavi. U njihovom poetiziranom prikazu koji, između ostaloga, tematizira i razliku između umjetnika i egzaktnog znanstvenika, odvjetnik se poslužio citatima iz dva od tri teksta objavljena u "Tjedniku", iz onog Lovrenovićevog, te onog u kojem se govori o autorstvu *Seh križnih putov konac i kraj*. Vitez je, po "Večernjem listu", bio najviše povrijeđen time što je njegov tekst pripisan drugom čovjeku i što je njegov rođendanski uradak Lovrenović nazvao *igrokazom*. Novinska vijest bila je jedina informacija o tužbi. Do "Tjednika" nije stigla niti njezina najava.

No, "Večernjakova" informacija bila je sasvim dovoljna kao povod zajedničkom portretu Zlatka Viteza i Željka Olujića kojeg sam napisao i objavio u prvom narednom broju "Tjednika", pod naslovom *Vitez i kadija*. Sama činjenica da je predsjednikov savjetnik za kulturu (glumac, režiser, pisac, menadžer u kulturi i sportu, sportski funkcionar, političar...) Zlatko Vitez



Zlatko Vitez i Rade Šerbedžija u "Hrvatskom slavuju" foto: Branko Hrkać



tužio novine koje su pisale o njegovom radu nije bila naročito inspirativna. Zanimljivim mi se učinio način na koji čovjek čija je moć tako silna da se istovremeno bavi s deset-petnaest različitih poslova i dužnosti, i koji je od onih što sintagmu *Imamo Hrvatsku!* ne mora shvaćati kao stilsku figuru ili državoljubno prenemaganje, ulazi u obračun s ljudima koji ga nisu u prilici ugroziti ni u jednom njegovom poslu. Učinilo mi se da je Zlatko Vitez već ušao u onu fazu razvoja kada moćnog čovjeka režima počinje iritirati svaka odsutnost divljenja, svaka ravnodušnost prema njegovom liku i djelu, svaki podsmijeh onih koji su ravnodušni prema svemu što je njemu veliko i važno. To što je njegovo djelo, makar to djelo bilo i rođendanski poklon, netko nazvao igrokazom (po **Anićevom** *Rječniku hrvatskog jezika* igrokaz je "predstava jednostavna teksta, jednostavan kazališni komad"), zaboljelo je moćnog čovjeka, a ta bol postala je važna i inspirativna jer nije bila posljedicom individualnog lošeg raspoloženja. Ta bol bila je univerzalna, šira od Viteza i svih njegovih funkcija, šira i od Hrvatske, ali i od vremena u kojem je do boli došlo. Tako kako je Viteza zaboljelo, njegove prethodnike boli već stoljećima. Bol **Ernsta Tollera** ili **Danila Harmsa** posve je neznatna i plitka prema bolima **Josepha Goebelsa** ili onog gospodina **Makarenka** koji je pedagoški izazivao bol nacije čim bi nacija nadrasla pelene. Prvu dvojicu boljelo je samo do smrti, sasvim individualno, dok je drugu dvojicu boljelo nekoliko milijuna puta jače, onoliko milijuna koliko je bilo onih u koje su sumnjali da sumnjaju. Bili su gospodari njihovih života, ali ništa više od toga. Goebels je pisao loše kazališne komade, jednostavna teksta, koje su potom igrali glumci koji su mogli ili morali na to pristati. Te igrokaze danas ne pamtimo. Ali pamtimo Ernsta Tollera koji je lijepo napisao kako stvari s Goebelsom stoje. Goebelsova bol bila je prevelika. Spalio je Tollerove knjige jer je Toller bio Židov, ali i zato što je njegovu prostačku jednostavnost znao prepoznati.

Mislio sam o tome kada sam čitao tekst u "Večernjem listu" i imao sam na umu da ipak živimo u sretnim vremenima. Tužba zbog *igrokaza* pripada žanru sretnih vremena. U onim drugim, Tollerovim i Harmsovim, sumnja je ipak, na ovaj ili onaj način, vodila u smrt. Danas sumnja ima svoju cijenu, ali je ona, barem u većini slučajeva, prilično niska. Sreća ovih vremena sastoji se i u tome što moć u dušama i glavama moćnika funkcionira na jednak način kao i u prethodnih dvadeset stoljeća, ali ona ne vodi u tragediju, nego u grotesku. Razlika je golema: kao između ugriza morskog psa i ugriza buhe.

Zanimljivo mi je bilo i to što se Zlatko Vitez uvrstio u dugi niz Olujićevih klijenata koji širom Hrvatske zbog novinskih tekstova pate od duševnih boli. Većina njih su pisci, novinari, glumci, intelektualci opće prakse i dužnosnici: sve sama rođendanska elita. Riječ je, uglavnom, o neopreznim ljudima čije profesionalno djelo nije znatno, te su se prepustili uvjerenju da će njihova moć trajati barem do kraja njihovih života, koliko i rođendanske ide najdražeg gosta i gledatelja. No Vitez je donedavno odavao dojam opreznoga čovjeka. Promjena koju u posljednje vrijeme doživljava, a ilustrira ju uvrštenje u klijente duševnih boli, zanimljivija mi je od ostatka osobe Zlatka Viteza.

U demokraciju ušao je kao hadezeovac, ali sasvim specijalne vrste. Kritizirao je pogreške vlasti. Nekim ljudima to je sličilo na hrabrost, pa je neko vrijeme bilo rašireno mišljenje da je Zlatko Vitez blizak vrhovniku iz razloga koji su privatne, a ne načelne naravi. U vrijeme komunizma je, kao, pozivao umirovljenika Tuđmana na svoje premijere, rodilo se prijateljstvo, i sad se protegnulo u demokraciju. Hrabro je bilo tada pozivati Tuđmana, pričalo se. Vitez je među rijetkim ljudima koji nisu na vlasti, a da ga Tuđman prima sebi i spreman je saslušati njegovo mišljenje. Oštro je Vitezovo mišljenje, pričalo se. U to vrijeme Zlatko Vitez bio je kandidat za heroja neovisnih kulturnjaka: kako zbog hrabrosti u komunizmu, tako i zbog hrabrosti u demokraciji. Hrabrost se, naravno, vrtila oko Tuđmana. A onda su se kulturnjaci osjetili nezadovoljnima svojim društvenim položajem. Zapravo, tako su se oduvijek osjećali, jer je taj osjećaj sasvim šik i intelektualan, ali rijetki su trenuci kada kulturni djelatnici svoje osjećaje pretaču u stvarnost. Nedostaje im hrabrosti, ali i organizacijskih sposobnosti. Zlatko Vitez imao je uvijek i jedno i drugo. Ali i sklonost ka spektaklu. Tako je organizirao i svojom hrabrošću pokrio organiziranje peticije *tisuću kulturnih djelatnika*. U peticiji se zahtijevalo (bolji položaj kulture i kulturnih stvaralaca), prijetilo (bojkotiranjem manifestacija pod pokroviteljstvom države), ali i imenovalo odgovorne za loše stanje (**Vesnu Girardi Jurkić**). Tekst peticije bio je oštar i precizan, te je bilo za vjerovati kako odziv na nju neće biti prevelik. Umjetnici su, naime, u Hrvata nježna stvorenja. Imaju ženu i djecu, stambene probleme i naslijeđene strahove, pa se nerado izlažu pogibelji, čak i onda kada je reagiranje pitanje časti. Međutim, ovoga su puta masovno potpisali ponuđeni im tekst. Učinili su to u velikoj mjeri zaslugom Zlatka Viteza. On je svoja široka pleća, grudi i druge, još šire dijelove tijela, izložio na milost i nemilost onih kojima je peticija upućena.

Hrabri Vitezov postupak polučio je očekivane učinke, tj. učinke koje su očekivali svi osim onih koji su peticiju potpisivali: Vesna Girardi Jurkić je uskoro smijenjena, a Vitez je preko medvedgradskih recitacija krenuo ka vrhovima političke nomenklature. Postao je ministar, savjetnik, glavni Hrvat u glumi i nogometu. U položaju kulture i kulturnih djelatnika nije se promijenilo uglavnom ništa, ili se promijenilo na lošije i jadnije. No, to i nije bio predmet

problema. Jednostavno: tisuću ljudi potpisalo je, a da to vjerojatno nisu ni znali, izraz nezadovoljstva Zlatka Viteza sa stanjem svoga prijateljstva s Franjom Tuđmanom. Vrhovnik je pravilno shvatio poruku, kao što je uvijek pravilno shvaćao odnos podanika prema sebi.

Nitko od potpisnika nikada se nije javno zapitao nad prirodom svoje izmanipuliranosti. Peticija je zaboravljena, kao što se zaborave sve neprijatne stvari. Vitez više nije prihvaćan kao subjekt intelektualne hrabrosti i nositelj olimpijskog plamena hrvatske kulture, ali se i dalje inzistiralo na njegovoj razlici prema ljudima iz stranke. On je vješto radio na tome, Sabor nazivao kokošinjcem (što je opet doživljeno kao znak osobne hrabrosti), kritizirao progon **Rade Šerbedžije** i, pričalo se, čitao "Feral Tribune", smijao se šalama na vrhovnikov račun, a svoju fotomontažu iz ovog lista držao uokvirenu na zidu svoga ureda.

Ljudi moraju nalaziti objekte svoga divljenja i među ljudima od moći i režima. Kada se ne bi divili, morali bi djelovati. Kada među vrhovnicima, dužnosnicima i uglednicima ne bi nalazili pozitivne iznimke, povjerovali bi da ne žive u slobodnom društvu. Dok god postoje takvi pozitivci, postoji i nada da nije greška u naravi režima, nego u nesretnom rasporedu ljudi u njegovim vrhovima. Činjenica da se Zlatko Vitez verbalno založio za Šerbedžiju dokazivala je da progon nije pravilo, nego iznimka. A iznimke iščezavaju kao komarci s prvim jesenjim danima. Tako će iščeznuti i terorčići usred demokracije.

U tom vremenu činilo se da će Rade Šerbedžija i "Feral" biti zalog sretne budućnosti Zlatka Viteza. Ako se nešto promijeni, kao što se promijenilo s prelaskom iz komunizma u nekomunizam, Vitez će opet biti na sigurnom. No vrijeme koje je prolazilo, kao i dužnosti i časti koje su se gomilale, morale su ga u jednom trenutku uvjeriti da se nikad više ništa neće mijenjati i kako je svim križnim putovima došao kraj i konac.

Dva trupna kazališta su u smislu i značenju Jugoslaviju pratila iz komunizma u postkomunizam. Jedno, KPGT, bilo je pod upravom **Ljubiše Ristića**, dok su Histrioni bili Vitezovi. Ristić je tijekom osamdesetih igrao životnu ulogu ljevičara i kulturnog komesara. Svaka njegova predstava izazivala bi žestoke reakcije pravih kulturnih komesara, ali je Ristić postavio takvu mjeru i granicu da nikada ne ugrozi ni svoj projekt, ni svoju osobnu slobodu. Kada je društveni obrazac izmijenjen, a bivša država se raspala, Ljubiša Ristić uklopio se u novi režim i postao pravi kulturni komesar, ali nikada nije prestao glumiti odmak od vladajućih obrazaca mišljenja i djelovanja. Ristić danas hvali Krležu i Šerbedžiju jer oni u Srbiji nisu omiljeni. Histrioni u bivšoj državi nisu izazivali prijepore. Vitez nije bio ljevičar, nego je želio biti pučki teatarski tribun, folklorne i folklorno-povijesne inspiracije. Takav u bivšoj Jugoslaviji nije mogao biti smatran neprijateljem. No kada je rođena slobodna Hrvatska, Vitez je ustvrdio kako je uvijek bio nacionalist, te se uklopio u novi režim i postao pravi pučki teatarski tribun. Danas hvali Krležu i Šerbedžiju jer oni u Hrvatskoj nisu omiljeni.



Teško je izdržati sve ono što su u posljednjih nekoliko godina izdržali i Ristić i Vitez. Njima je teško jer su postali ono što su željeli biti. Oni sad žive izvan dobrog ukusa i svake estetike. Država i vlast uvijek su izvan dobrog ukusa i nikada nisu estetske činjenice. U svemu tome teško je naći utjehu, ali kada se utjeha i pronađe, i ona je izvan dobrog ukusa. Prije nekoliko mjeseci na nogometnoj utakmici Zlatko Vitez susreo se s Miloradom Vučelićem. O tome je napisao bilješku u svome dnevniku za *Obzor*. Napisao je kako mu se Vučelić obratio s divljenjem i simpatijama, te kako je njega, Viteza, pokazao svome sinu, uz napomenu kako je *čika Vitez uvijek bio nacionalist*.

Zlatko Vitez izgubi živce kada ga u posljednje vrijeme upitaju za ljude prema kojima po prirodi svoje moći ne smije biti tolerantan. Kada ga je u nekoj televizijskoj emisiji **Goran Milić** pitao nešto za **Rajka Grlića** i **Vjerana Zuppu**, počeo je vikati, spominjati Sovjetski Savez, Lenjina i lenjiniste, progonitelje hrvatskih nacionalista i slično. Tužno je bilo gledati ga, a još tužnije slušati. Dojam nisu ostavljale njegove riječi, nego činjenica da je vikao običnim, neglumačkim glasom. Kao glumac, Zlatko Vitez sasvim pristojno zna vikati. Nešto lošije zna šaptati, ali je šaptanje glumcu puno teže. Kada šapće mora ga čuti i posljednji red u kazalištu. Kada viče, ne smije se derati. Na spomen Grlića i Zuppe Vitez je zaboravio tehniku vikanja. To je bilo žalosno. A bilo je i jezovito. Kao i uvijek kada se moćni čovjek ljuti.

Tužba dolazi kao logična posljedica društvenog procesa u kojemu je Zlatko Vitez ostvario svoje političke, umjetničke, a vjerojatno i privatne, želje. U tom procesu nitko mu nije pravio probleme, ali su njegovi zahtjevi bivali sve veći. Danas Vitez u svojoj blizini ima ljude koji ga smatraju "najvećim aktivnim hrvatskim glumcem" (**Ž. Ciglar**, "Večernji list"), te ga strašno iritira svijet koji o njemu ima ponešto drukčije mišljenje. Njemu nije teško dobiti uvjerenje da je genij aktualne hrvatske kulture, ali je problem što uvjerenja, sve s potpisima i pečatima, ne vrijede uvijek i na svakom mjestu. Pisac koji je napisao tekst *Seh križnih putov konec i kraj* na sasvim poseban način vjeruje u materijalizaciju metafore. Vrijeđaju ga *igrokazi* jer njegov život više nije jednostavan. Kada uskrsnuće prestaje biti metafora, tada nastupaju muke koje drugim mukama nisu ravne, muke koje su izvan svih metafora. O njima mogu svjedočiti samo mali i veliki kraljevi, dvorjani koji se osjećaju kraljevima kad god ugledaju nejakije od sebe. Gluma nije za kralja. Kralju ipak ne sviđa se gluma.

# KAZALIŠTE JE ISPOVJEDNO MJESTO

## Razgovor sa Ivicom Boban

razgovarao: **Goran Sergej Pristaš**

politicnost 90ih

**F** *Devedesete godine su za Vaš rad znače svojevrsno okretanje prema političnom ako ne političkom kazalištu. Kako bi Vi opisali putanju politike u Vašim predstavama od Hamletmašine do Medeje?*

**I. Boban**: Politika je na samom početku devedesetih godina napravno ušla u naše živote, obilježila ih i bitno izmijenila. Neke je raznijela, mnoge uništila i ubila. Nemoguće je u to vrijeme bilo živjeti i biti izvan politike.

Na početku rata političko djelovanje značilo je borbu za najvažnije ljudsko pravo, pravo na život. I u tu borbu svi smo bili uključeni. Svatko je činio ono što je znao i mogao, prema svojoj savjesti. U to vrijeme ja sam potpuno odustala od rada u kazalištu, jer mi je moja savjest nalagala da svu svoju energiju, znanje i vrijeme poklonim onima kojima je pomoć bila potrebna, da svojim skromnim djelovanjem ublažim patnju i učinim sve ono što ja mogu da rat, patnja i stradanje prestanu. Bila sam razočarana i zgađena svakom politikom.

U tom smislu ja svoje predstave doživljavam kao antipolitički teatar, kazalište protiv bilo koje takve politike. I *Hekuba* uoči rata, u koju je bila upisana slutnja o onome što će se dogoditi - tragedija ohole i slijepe vlasti koja radi na svom uništenju, te patnja i osveta poludjele majke koja je u ratu krivnjom politike i te vlasti izgubila svu svoju djecu, i Hamletmašina - monolog-ispovijed mladića intelektualca u opkoljenom gradu između ruševina Europe na kraju 20. stoljeća koji igra svojevrsnu današnju hamletovsku *Mišolovku*, i *Smrt Vronskoga* - scenska saga o Vukovaru, i *Kako sada stvari stoje* - niz ratnih priča koje unatoč želji da se prešute izranjaju iz podsvijesti glumaca tokom potrage za svojim identitetom koji je u ratu izgubljen, i *Kći pčelarice* u New Yorku - drama silovane djevojke iz Bosne koju jedna američka obitelj koristi da bi liječila svoje frustracije i traume - sve te predstave govore a u nekim trenucima i urlaju o tome što se događa sa čovjekom i s pojedincem u vremenu u kojem djeluje jedna suluda politika,



U kazalištu želim - i u tome je za mene njegova bit i smisao - otkrivati ono sto je ispod uobičajenih pojmova i njihovih površnih značenja, ono sto je ispod oznaka i imena, pa i mog vlastitog



Medeja,
HNK Split

u kojem politika zaboravlja na prvo i osnovno pravo svakog čovjeka, pravo na život. Posljedice su tragične, kao što je tragična i nezainteresiranost i bešćutnost svijeta moći, vlasti, kapitala, državnih i osobnih interesa prema stradanju i patnji pojedinca. *Antigona* i *Medeja* govore o sličnim problemima u post-ratnom vremenu koje je na određeni način još traumatičnije od ratnog. Jer već tokom rata padaju sve maske, a nakon rata i one najokorjelije. Sve ono što se u ratu skrivalo, što je zastrto i prekriveno, što ne vidimo jer smo obuzeti golom borbom za život, pod utjecajem adrenalina i straha od smrti, izbezumljeni užasom stradanja, biva ipak nakon rata polako spoznato i otkriveno.

Moje predstave nastaju iz vrlo jednostavnih i intimnih pitanja tko sam ja, što se to sa mnom događa i zašto? Što se to s nama događa ili se dogodilo, što ja radim, kako to radim i zašto? Što i kako osjećam, što vidim... što čujem... što me muči, boli, čemu se veselim. Sva ta pitanja, iz dana u dan, u odnosu na to kako se ja i drugi oko mene mijenjaju imaju i drugačije odgovore. Politika je nefleksibilna, kruta i želi fiksirati. Naročito politika dvadesetog stoljeća koja se tako često tragično udaljila i bila slijepa za bitna pitanja čovjekovog postojanja, i izdala ih je upravo tada kada se na njih najviše pozivala. Zbog toga naziv političko kazalište vezano uz moje predstave u meni izaziva čak neki otpor. Možda i zbog toga što osjećam da sve manje treba na taj način imenovati stvari, pokušavati ih ugurati u neke, ipak na kraju 20. stoljeća preživjele i potrošene termine i pojmove, jer svako takvo imenovanje već ograničava. Stvari, život sam i mi se tako vrtoglavo mijenjamo, a ja upravo o toj mijeni svakom svojom predstavom želim govoriti. Svako imenovanje sputava i ograničava, a u kazalištu želim - i u tome je za mene njegova bit i smisao - otkrivati ono što je ispod uobičajenih pojmova i njihovih površnih značenja, ono što je ispod oznaka i imena, pa i mog vlastitog. Propitkujući ono što je ispod onoga za što mislimo da poznajemo i znamo uvijek otkrivamo neku novu mogućnost, saznanje, pa čak bogatstvo, tajnu, i misteriju. To pronicanje i probijanje kroz postojeći i površan red stvari, to otkrivanje iza ili kroz, u procesu stvaranja i igranja predstave čini kazalište jedinstvenim, neponovljivim i uvijek drugačijim. I za mene je to jedini mogući put kazališta koji naslućujem u 21. stoljeću. Grozim se upotrebe kazališta u političke svrhe, ili još bolje kazališta u službi neke određene politike, jer kazalište koje je u službi gubi svoju slobodu i mogućnost spontanog iskaza i govora. A mislim da bi i u životu trebali pronaći neki kreativniji i djelotvorniji način djelovanja, izvan, ili ispod, ili zaobilazeći ili usprkos politici. U politici postoji uvijek ono što se smije i ono što se ne smije. Takvom razmišljanju nema mjesta u kazalištu.Kazalište je ispovjedno mjesto. U dubokoj tišini, sabranosti i intimi postavljam pitanja samoj sebi i tražim odgovore, zatim dijelim te intimnosti sa najbližim suradnicima, glumcima i ostalim suradnicima na predstavi, dakle iz dijaloga sa sobom, sa stvaraocima, osluškujući što se u meni zbiva, sluteći i osluškujući što se zbiva u onima do mene i sa svima ostalima, u odnosu na to što se događa oko mene i u svijetu, pronalazim probleme ili teme o kojima zatim želim sa scene govoriti. Katkada o tome u mojim predstavama treba i vrisnuti, drugi put nijemo pokretom ili plesom izraziti ono za što ne postoje riječi.

Mislim da bi naš rad i istraživanje u kazalištu na prijelazu u 21. stoljeće trebao biti posvećen gotovo antropološkom otkrivanju tko smo mi sami, koji je naš stvarni identitet, koliko je on uslovljen i obilježen našim rođenjem, imenom, obitelji, odgojem, nacijom, kulturom, događajima, u negativnom i pozitivnom smislu, koliko smo krivo opterećeni ili zagađeni dnevnom i povijesnom politikom izvan i unutar nas samih. I kako se tih zagađenja, koja blokiraju i naš život i našu energiju i našu kreativnost možemo osloboditi.

**Enzensberg** tvrdi da država više ne vodi politički dijalog samo na relaciji država - sindikati, crkva ili javna glasila. I druge grupacije su visoko organizirane pa svoju političku strategiju planiraju i vode žene, homoseksualci, invalidne osobe, umirovljenici, razvedeni, prirodoučvari. Za razliku od drugih europskih zemalja, a pogotovu Amerike gdje te pojedine političke fronte imaju svoje kul-




Medeja, HNK Split

turne predstavnike, ta se problematika u našem kazališnom kontekstu vrlo rijetko javlja. Zašto je to tako?

I. Boban: Ako se, bez obzira na moj otpor razgovoru o politici, ipak vratimo na razinu razgovora o političkim problemima, treba uzeti u obzir da mi, nažalost, u našoj zemlji još uvijek nismo uspjeli riješiti temeljna i bitna pitanja političke kulture. U nas se još uvijek nisu uspjele profilirati ni najosnovnije političke stranke, barem jedne na vlasti i druge djelotvorne u opoziciji. Budući da smo još vrlo daleko od demokratskog pluralističkog političkog djelovanja, ne postoji još mogućnost ni za značajnije političko organiziranje i djelovanje drugih grupacija. No i na zapadu, naročito u Americi, takvo političko grupiranje, bez obzira koliko je visokoorganizirano, ima i svoje naličje, svoju ne baš blistavu drugu stranu medalje. Većina takvih grupiranja događa se zbog ugroženosti određene grupe, zbog borbe za neka prava. A mnoge od tih organizacija promovirane su, reklamirane i bijedno financirane upravo od državnih institucija, da bi se samim njihovim postojanjem prikrila visoka i prljava politika državnih interesa, kapitala i socijalne nepravde. Stvarna moć političkog i kulturnog djelovanja takvih grupa i rezultati tog djelovanja i u svijetu su neznatni. A problematika tih grupa u našem kazališnom kontekstu ipak je u nekim našim predstavama bila zastupljena.

**F** Na zapadu su rađene brojne predstave o ratu u Bosni, a i Vi ste radili, režirali u New Yorku, tekst **Karen Malpede** koji se tiče tog rata. Čak se i u Srbiji sad igra **Šnajderov** *Zmijin svlak*. Pored Vaše *Hamletmašine* i *Smrt Vronskoga* teško je naći značajniji projekt koji problematizira teme domovinskog rata. Je li riječ o strahu od banalizirania medija, strahu od politizacije ili nečem trećem?

I. Boban: Mislim da se radi o određenom strahu. Rat je u jednom trenutku potpuno poništio sve što smo do tada radili. Kazalište je ostalo zapanjeno i zatečeno bujicom i snagom iracionalnih poriva pretvorenih u nezamislivo bogatstvo zločinačke i bolesne mašte i osvete na djelu s jedne strane, i tragedijom, patnjom i stradanjem žrtava sa druge strane. Svi smo bili preplavljeni emocijama.
Poslije toga bilo je vrlo teško vratiti se teatru. Neki su nakon toga radili predstave kao da se nije ništa dogodilo. Autistički. Meni je to bilo neshvatljivo. Jedno vrijeme, gotovo dvije godine, prestala sam raditi u kazalištu. Čak sam mislila da ga nikad više neću moći raditi.
Nakon nekog vremena, vratila sam se kazalištu. I znala sam da o užasu rata moram progovoriti i sa scene, da se u kazalištu ne mogu pretvarati kao da se ništa nije dogodilo. I mene je bilo strah. Na prvim predstavama *Hamletmašine* najviše sam se bojala reakcija onih gledalaca koji su bili stvarne žrtve rata, prognanika, ranjenih boraca, zatočenika logora. No njihove reakcije, emocije i tople riječi zahvalnosti nakon predstave (zabilježene u bilježnici utisaka) svjedočile su o nekoj vrsti katarze i uvjerile su me da im je kazalište koje govori o onome što su prošli i što smo proživjeli potrebno. Kao što je i za nas rad na tim predstavama bio lijekovit.
A jedan od najsnažnijih i najljepših životnih i kazališnih doživljaja u tom vremenu, koji mi je vratio energiju i izgubljenu vjeru u smisao kazališta, bio je za mene kazališno-terapeutski rad na predstavi-bajki sa djecom iz Vukovara.

**F** Ima još tema koje se ne dodiruju u Hrvatskoj, a bile su goruće u devedesetim. Neke od njih (poput razdoblja NDH ili socijalne problematike razvoja kapitalističkog društva) obrađivane su u dramskoj literaturi, ali izbjegava ih se na sceni. Zašto je to tako?

I. Boban: Za neke teme u kazalištu, upravo zato što su goruće i bolne, potrebna je određena distanca, vrijeme, mir i sabranost. Naročito ako se one pojavljuju u kaotičnim vremenima, rekla bih gotovo u vremenu u kojemu su doslovno svi ranjeni i vrlo osjetljivi i u kojem te rane još uvijek ili opet ponovo krvare. Govorim o većini, a ne o pojedincima, o onima koji i kroz takvo vrijeme prolaze bahato i bešćutno, snalaze se, i rade bez

obzira na sve, samo za svoju osobnu korist. Strah da se ne povrijedi one prve, mogao bi biti razlog da se takve teme u nas još uvijek zaobilaze. Jedan od razloga zašto ih se izbjegava je i taj što u našoj dramskoj literaturi još uvijek ne postoje tekstovi koji te teme odgovorno, u svoj svojoj kompleksnosti i sa suvremene točke gledišta, obrađuju. Na tim temama postoji također puno taloga zaostalog iz dugog perioda komunizma. No tim više, slažem se s tobom, vrijeme je da se te teme istraže, one zaslužuju da se o njima istinito, sabrano i kompleksno (za razliku od medija koji to čine senzacionalistički i površno) govori i u kazalištu.

**F** Događalo se da su predstave redatelja u prošlosti ili još uvijek aktivno povezanih sa strankom na vlasti promovirane kao opozicijske, politički kontroverzne, provokativne... Kako Vi to tumačite?

I. Boban: I tomu je razlog proteklo kaotično vrijeme, nedostatak kulture u politici, bez koje nema ni profilirane kulturne politike. Sve vrijednosti su poljuljane, a nije još izgrađen neki novi i bolji sustav vrijednosti, ne postoji neka os, vertikala prema kojoj bi se stvari mogle mjeriti i određivati. Svi su za sve meritorni i svi sve znaju. A s druge strane, kao i u komunističkom sistemu, nitko još uvijek nije za ništa odgovoran i ne mora ništa znati, a niti tržišna politika u kulturi još ne djeluje. Potpuno je svejedno da li neka predstava ima publiku ili ne, da li ima dobru kritiku ili ne, da li igra pet puta ili sto puta. U tom lutanju griješi i kazališna kritika i kazališni djelatnici, pa i stvaraoci. Promoviranje neke predstave kao politički kontroverzne i provokativne, unatoč tome što ona to nije, može biti dio vrlo lukavo smišljenog marketinga određenog teatra, kako bi se na taj način privukla publika. To isto tako može biti rezultat želje kritike i publike da se takve predstave dogode, upravo zato što one u stvarnosti ne postoje.

**F** Ima li Hrvatska stvarno političko kazalište?

I. Boban: Mislim da Hrvatska u ovom trenutku nema stvarno političko kazalište, ako pod političkim kazalištem podrazumijevamo ono kazalište koje sustavno promovira ili zastupa određene ideje, koje su istovremeno i ideje određene organizirane manje ili veće političke grupacije ljudi. No sigurno je da danas u Hrvatskoj postoje neke predstave u kojima se kazalište želi dodvoriti i služiti politici na vlasti. Ali isto tako u nekim predstavama počinje se pomalo govoriti i o stvarnim, gorućim problemima prisutnim danas u Hrvatskoj. Takav govor na određen način može biti i poticaj za artikulaciju političkog mišljenja, svijesti i djelovanja.

**F** Možete li usporediti političko kazalište koje se radilo u bivšem sistemu i u ovom?

I. Boban: Odgovor na ovo pitanje zahtijevao bi puno više vremena i prostora, i mislim da je to tema za jedan poseban razgovor. Tokom pedeset godina bivšeg sistema postojali su različiti pokušaji, razdoblja i vrste političkog kazališta. No ono što je zajedničko u svim tim razdobljima i što je karakteristično za bilo koje političko, i ne samo



Hamletmašina, Teatar &TD

političko kazalište tog sistema, je to da je u njega uvijek bio ugrađen i do preciznosti fino razrađen sistem autocenzure. On je automatski, kao uslovljen Pavlovljev refleks, vrlo pouzdano i provjereno djelovao unutar svakog pojedinca, zatim unutar grupe stvaraoca jedne određene predstave, i na kraju unutar određenog kazališta ili festivala. I rijetke su one umjetničke osobnosti koje ga nisu usvojile. Raditi političko kazalište i bilo koje kazalište bez autocenzure, bilo je vrlo opasno i moglo je u to vrijeme značiti da se nakon toga nema više uopće mogućnosti raditi u kazalištu.
Premalo je vremena prošlo da bi se takvo ponašanje i mišljenje stiglo već promijeniti. Tom istom mehanizmu iz bivšeg sistema pripada i potreba nekih kazališnih djelatnika da budu u blizini vlasti. I proći će još dosta vremena da se te stvari izmjene. Takvo ponašanje prisutno kod starijih kazališnih umjetnika još je i razumljivo, no ono postaje zaista zabrinjavajuće kada ga svjesno, proračunato, promućurno i nadasve bahato koriste mladi kazališni djelatnici i umjetnici, oni koji nisu opterećeni godinama života i rada u komunizmu i koji na to nikako nemaju pravo.

**F** Jedna od najjačih političkih stranaka u Hrvatskoj jest ona neglasačka. Čini li Vam se da njoj pripadaju i mlađi, radikalniji hrvatski kazališni autori?

I. Boban: Brojna neglasačka politička stranka govori o razočaranosti i zasićenosti politikom. O nepovjerenju u mogućnost političkog djelovanja. O strahu od bilo kakve promjene, jer je svaka promjena na ovim prostorima bila praćena zlom, stradanjem i novim nepravdama i razočaranjem. Ljudi se osjećaju iznevjereni i ne vjeruju da političkim djelovanjem mogu bilo što postići. Mislim da toj stranci pripadaju i mlađi autori. Bila bih sretna da i oni, kao što i sama pokušavam, traže neke druge moguće oblike djelovanja.

**F** Gledajući kroz prizmu razvoja dvadesetog stoljeća reklo bi se da je hrvatska kultura doživjela još jednu konzervativnu preobrazbu na kraju stoljeća. Kakve su perspektive hrvatske kulture i njene prisutnosti u svijetu?

I. Boban: Ne bih se baš složila da je hrvatska kultura doživjela samo konzervativnu preobrazbu na kraju stoljeća. Mislim da u toj preobrazbi ima i puno pozitivnih stvari. Unatoč trenutačnog stanja u hrvatskoj kulturi kojim sam nezadovoljna, zbog kojeg sam uznemirena, a katkad i preplašena i sa kojim se ne kanim pomiriti, ipak vjerujem da hrvatska kultura ima još uvijek i upravo u ovom trenutku izvanredne perspektive. Bez sumnje da je rat i sve ono što se zbog posljedica tog rata

dogodilo naprasno zaustavilo, pa čak i unazadilo neke značajne tokove razvoja hrvatske kulture. No još uvijek se nadam da će činjenica da živimo napokon u vlastitoj državi pomoći i Hrvatskoj i njenoj kulturi i nama svima da osvijestimo i pronađemo - i kao nacija i kao pojedinci - svoj stvarni identitet, onaj koji se krije ispod parolaškog i površnog busanja u prsa, i koji je samo prva reakcija na dugo razdoblje kada je Hrvatska pravo na svoj identitet uvijek ponovo i po cijenu života morala dokazivati, izboriti i spašavati. Mislim da moramo i kao nacija otkriti onaj dublji identitet u kojem postoji, to pouzdano znam, velika kreativna energija i snaga. O svakom od nas ovisi da li će se to i dogoditi.

**F** Suvremena politika, čini se, prepoznaje kao opasnu banaliziranu umjetnost. Kompleksnije izraženi politički stavovi ne dobivaju na značaju u kulturnim raspravama. Primjerice, Vaša *Antigona* ili Šnajderove drame nisu predmet rasprave poput neposrednijih angažiranih *Anđela Babilona* ili socijalno refleksivnih *Izbacivača*. Komentar.

I. Boban: Kompleksnije izraženi politički stavovi su oni koji se ne uklapaju u trenutačno uhodan poznat i siguran red stvari, koji postavljaju pitanja, koji traže... a u tom slučaju se kritika, osim rijetkih izuzetaka, osjeća zbunjena, prestrašena i obezglavljena. No ja sam se na takav odnos kritike prema mojim predstavama već odavno naučila. Kritika je vrlo često moje predstave prepoznavala tek nakon što su se vraćale nagrađene sa inozemnih festivala, ili nakon što su već preko pedeset pa i sto puta odigrane pred publikom. Ranije sam izlazila pred publiku i sa predstavama u nastajanju, sa tzv. work in progress, jer sam smatrala da je kreativan dijalog s publikom i kritikom prije nego što se završi predstava neophodan, da on može predstavu učiniti još boljom. No tada su se tek događali nesporazumi, za takav oblik teoretskog i dramaturškog praćenja kazališnog rada i istraživanja nije bilo nikakvog razumijevanja, i predstave koje su poslije dobivale odlične kritike i nagrade u tom ne do kraja dovršenom razdoblju svoga nastajanja bile su gotovo pokopane. I ponavljam, već dugo ne postoji relevantna kritika koja odgovorno prati hrvatsku kazališnu produkciju, ona kritika koja poziva na kreativan dijalog. No među mladim kritičarima postoji par imena koja bude nadu.

**F** Stalna tema Vaših predstava je pozicija žene u muškoj civilizaciji, onoj koja ženu štiti od stalnih napastvovanja, ali i onoj koja ju je dovela u poziciju življenja muških akcija, znanosti i filozofija. S druge strane ne može Vam se pripisati feminizam. Kako bi opisali svoju aktivno-žensku poziciju?

I. Boban: Ne bih dijelila svoju aktivno-žensku poziciju od aktivno-ljudske. Kako u izboru problema i tema o kojima govorim polazim od sebe, i budući da sam žena, prirodno je da moje predstave govore o problemima žene u suvremenom svijetu i u povijesti. Zapadna civilizacija je ženi dodijelila vrlo određene i najčešće podređene uloge kćerke, djevojke, supruge, ljubavnice, majke i bake. Prolaz kroz i bivanje u tim ulogama predstavljao je i još uvijek predstavlja bit, punoću, bogatstvo i smisao mog života, ali isto tako znam iz vlastitog iskustva koliko su ženska osobnost, senzibilitet, mišljenje, djelovanje pa i kreativnost u našoj civilizaciji još uvijek sporni. I puno sam napora uložila da se kao žena u svom životu i radu za neke bitne stvari, koje su muškarcima već rođenjem darovane, izborim. Svojim radom u kazalištu nastojim to promijeniti.

**F** Zašto u Hrvatskoj nema više zapaženih kazališnih redateljica, a svake godine Akademija izbaci barem dvije?

I. Boban: Prema mladim kazališnim redateljicama postoji više nepovjerenja nego prema njihovim kolegama. A u posljednje vrijeme ne samo redateljicama nego i mladim redateljima vrlo je teško dobiti režiju u kazalištima u Hrvatskoj. No u odnosu na to koliko mladih redatelja završi Akademiju, ne bi se moglo reći da ima puno više zapaženih mladih redatelja. Mislim da postoji problem u načinu studiranja režije na našoj Akademiji.

**F** Čini se da Vam je u devedesetim uz povratak klasici ponovno bitan **Heiner Müller**. Otkud takav interes?

I. Boban: Tekstovi H. Müllera *Macbeth* i *Filoktet* pripadaju najznačajnijim suvremenim autorskim ostvarenjima na teme klasike. Moj interes za klasiku je istovjetan. Mislim da nju treba igrati ne kao lektiru, nego jedino tada kada kroz nju možemo reći nešto o nama danas. Müller živi i stvara na neuralgičnoj točki post-ratne Europe u podijeljenom Berlinu i to mu omogućuje laserski lucidan uvid i u komunistički i u zapadni svijet. Taj njegov svijet postao mi je naročito blizak u vremenu u kojem se neuralgična točka Europe nakon pada berlinskog zida preselila na naše prostore i u Bosnu. U ispovijednim i dramaturški rasprsnutim kratkim dramskim tekstovima *Hamletmašine* i *Obala Smetlište / Medejamaterijal / Prizor s Argonautima* našla sam estetsko i tematsko uporište za probleme o kojima sam željela sa scene govoriti.

**F** Spremate se za produkciju *Alme Mahler* u &TD-u. Otkud interes za tu ženu?

I. Boban: **Alma Mahler** izuzetna je i vrlo zanimljiva žena, rođena u Beču potkraj prošlog stoljeća. Bila je žena muškaraca koji su kao protagonisti kulture obilježili ovo stoljeće: skladatelja i dirigenta **Gustava Mahlera**, slikara **Oskara Kokoschke**, arhitekta i osnivača Bauhausa **Waltera Gropiusa**, i pjesnika **Franza Werfela**. I sama vrlo talentirana skladateljica, odrekla se svog stvaralaštva kada je Mahler to od nje zahtijevao. Od tada je uz genijalne ali egoistične muževe ili ljubavnike bila stalno frustrirana i nesretna, iako je za njih bila neiscrpan izvor inspiracije. U svom životu poslušno je odigrala sve uloge namijenjene ženi, bila je kćer, djevojka, supruga, ljubavnica, majka. Njena sudbina istovjetna je sudbini većine žena dvadesetog stoljeća. Doživjevši duboku starost, umrla je u Americi i bila je svjedok svemu što se u tom stoljeću u životu i umjetnosti događalo. U Beču, na prelasku dva stoljeća nalaze se i korijeni našeg identiteta, kao što su identiteti suvremene žene još uvijek opterećeni problemima koje je živjela Alma Mahler. Zbog toga mi se rad na toj predstavi kao i istraživanje uz nju čini vrlo interesantnim.

**F** Hoćete li tekst **Maje Gregl** pojačati referencama u drugoj literaturi?

I. Boban: Kao i svaki tekst koji radim, ako to bude potrebno, pojačat ću ga referencama u drugoj literaturi. Za sada mislim da će to u ovom slučaju biti pisma Alme i Gustava Mahlera, njezina *Autobiografija*, **Platon**, **Freud**, **Nietzsche**, Werfel, kazališni komadi Kokoschke, te ostali dokumenti toga vremena, kao što su Gropiusovi dokumenti u Bauhausu... itd, vidjet ću još...

**F** *Antigonu* i *Medeju* radili ste sa scenografom **Goranom Petercolom** i kompozitorom **Darkom Hajsekom** i ta se suradnja čini dosta uspješnom. Što su oni sa sobom donijeli u Vaše predstave?

I. Boban: Goran Petercol i Darko Hajsek dva su izuzetna umjetnika, sa vrlo kompleksnim i vrlo osebujnim pogledom na život i umjetnost. Budući da ni jedan ni drugi nisu do sada često radili u kazalištu, suradnja sa njima nije bila "opterećena" uhodanim kazališnim rješenjima, bila je svježa i vrlo inspirativna. I jedan i drugi su vrlo plodni i priznati stvaraoci na svom području, te se njihovo neiskustvo i nepoznavanje kazališta u našoj suradnji pokazalo kao prednost. U onom smislu koliko se i sama trudim da, bez obzira na svoje dugogodišnje iskustvo i znanje, svaku predstavu počnem raditi kao da ništa ne znam i kao da je to moja prva predstava. A mislim da je to u kazalištu vrlo važno. Zajedničko istraživanje i rad na predstavama i za mene i za njih bio je pravi izazov. Goranov "prazan prostor" i čistoća, gotovo praznina u rješavanju scene sa samo jednim vrlo jasnim znakom koji sažima i transcendira sva dramaturška značenja u predstavi (kao što je to vertikalni stup koji putuje tokom cijele predstave u *Antigoni*, ili ogledalo-orkestra u *Medeji*) uz pridavanje izuzetnog značenja svjetlu koje dramaturški postaje ravnopravan protagonist predstave dio su i moga likovnog i kazališnog senzibiliteta. Istraživanje naše izvorne i autohtone narodne glazbe, instrumenata, napjeva i plesova, a znanstveno je dokazano da neki od njih potječu još iz arhajske Grčke i iz ilirskih vremena (u Istri, na Krku, u Hercegovini ili Bosni Srebrnoj) dio su moga istraživanja izvora i početaka našeg teatra i korijena naše tragedije kroz glazbu i ples. U toj potrazi za našim "rođenjem tragedije te duha glazbe" uz pitanja što je to danas u glazbi dionizijsko, pronašla sam u Darku Hajseku i njegovom interesu za etno glazbu bliskog suputnika i izvanrednog suradnika.

## Theatre is the place for confessions

Ivica Boban, the Croatian theatre director ant the professor of the Movement on the Academy of Drama Arts, Zagreb, is one of the very rare female directors that never loses her firm style or fails to reflex the politics in the reality in which she works. She entered the 90ties with "The Hamletmaschine" and this year she directed "Medea" - thus forming the cycle that is a small history of the humanity and spirit in the times of crisis.

# O RAZLOZIMA ŠUTNJE

**ILI**

## ZAŠTO JE POTREBNO DA SE STVORI IONESCOVSKA "SLOBODOUMNA DRŽAVA, PRIJATELJ MIŠLJENJA I UMJETNOSTI, KOJA VJERUJE U NJIHOVU NEOPHODNOST I U NEOPHODNOST LABORATORIJA"

piše: Ivana Sajko



Je li moguće da je manjak kritike učinak autorske nesposobnosti da koncizno obradi svoju problematičnu sadašnjost ili je pak rezultatom dobro promišljenog sistema zabrana koji neizrečen, ali uvijek spreman da djeluje, nazaduje umjetničku kritičnost (ili kritičnost nad umjetnošću) i proglašava je gotovo protudržavnom reakcijom? Jedno je izvjesno; u Hrvatskoj ne postoji politički teatar. Bilo bi se nerealno zavaravati rijetko izgovorenim replikama političkog sadržaja, budući su one toliko oprezne, toliko bojažljivo cenzurirane od strane autora da predstavljaju tek sažaljive i nespretne pokušaje da budu aktualne, ali istovremeno i sigurno distancirane od te iste aktualnosti. Na takve je dosjetke gledalište polugluho, a oni kojima su upućene ih ne čuju. Politička aktivnost koja u Hrvatskoj nedvojbeno zadire do najmanjih socijalnih jedinica; pitanja identiteta kroz jezik, nacionalnost, stranačko određenje, vjeroispovijest ili pak teškoća pri socijalnom prilagođavanju novoj nomenklaturi i novim povijesnim odrednicama. Na sceni se ne pojavljuju frustrirajuće zamke u kojima se nalazi mlado hrvatsko društvo. Je li njihovo nespominjanje suvišno ili je pak

prešućeno radi parcijalne demokratičnosti koja slobodu javnog mišljenja napada nekim demagoškim razlozima? Očigledno je kako se autorstvo prestravilo idejom da uprizori konkretan stav spram trenutka kojem je prije svega potrebno takvo diskutiranje, bez obzira na to odvija li se s negativnim ili pozitivnim referencama. Šutnja je samo priznanje kako ono što ostaje neizrečeno sadrži negativan i antagonističan odjek prema vladajućem sada. Hrvatski se teatar, amaterski nenaviknut na kritiku spram sebe, a kamoli kritiku upućenu vlasti, zadovoljava retrospektivnim repertoarom - predstavama koje oslobađaju odgovornosti i autora i matičnu pozornicu. Sudeći po takvom odabiru, hrvatska scena postoji izvan hrvatskih granica (problematizirajući surovost drugih podneblja) ili pak postoji u dalekoj prošlosti (naslovima što su dio tradicije, a ne sadašnjosti). No kazalište nije intimno stvaralaštvo, već konkretan društveni čin te ga je nemoguće postaviti izvan tog društva, budući da ono na njega konstantno djeluje čak i kada nije tematizirano. Pa čemu onda šutjeti, čemu inzistirati na nedovršenim scenama i poluizgovorenim rečenicama? Čemu se skrivati iza aluzija i pružati danak strahu od dorečenosti? Nepostojanje ozbiljnog političkog kazališta proteže se od povijesti zabrana i cenzura, od tragičnih sudbina "ištrihanih" pisaca te ignoriranih redatelja. No trebalo bi zadržati na umu kako bez obzira na moguću oštrinu, politički teatar nije i protuustavni teatar, on nije potrošačka umjetnost za neupućenu masu što umjesto kvalitete konzumira jeftine provokacije. On je prije svega intelektualan odgovor na sadašnjost, nužan i dokaziv. Njegove se inscenacije moraju sagledavati u artističkom kontekstu budući da mu je artizam i jedina namjera. Umjetnost ima svako pravo da reflektira vlastiti trenutak, kao što ga i umjetnik ima pravo proizvoljno doživjeti. No što se dogodilo s promišljenim stvaraocima hrvatske scene? Što se dogodilo s temama koje ističu jedino u obliku stranačkog mainstreama ili odvagnutih satiričkih interpretacija? Politička se aktualnost svela na banalna prepričavanja obličena u pučku zabavu. Radikalan pristup pozornici ne postoji ni u formi, a ni tematski. Nevjerojatno je kako u trenutačnoj poziciji koja izranja iz traumatskih iskustava skoro cijelog desetljeća, ne postoji gotovo ni jedan kazališni projekt koji se tim desetljećem bavi.

Avangardno se kazalište spram politike postavlja otvorenom ignoracijom, čak i prezirom, iako je sam pojam izvaninstitucionalnog umjetničkog djelovanja sam po sebi jasno izražen politički stav. On ukazuje na nemogućnost slobodnog djelovanja u "legalnom" kazališnom ambijentu, ali i na defenzivno mišljenje kako je problematiziranje sadašnjosti sasvim uzaludno i besprizorno. Jer dovoljan je samo nezainteresirani umjetnički istup, kao što je to trebao biti gostovanje Labin Art Expressa na BITEF-u 1996., da izazove restriktivnu reakciju. Stoga avangarda diže ruke od političnosti i distancira se vlastitim konceptualnim temama, ograničavajući svoje djelovanje i produkciju iz opreza da ne bude banalizirana aktualnostima. I dok se polje ideološkog interesa proširuje, granice se umjetničkog izražavanja sužavaju. Zanimanje se za kazališnu umjetnost gasi budući da sve više postaje prisilno larpurlartističko, i to u jednoj nedefiniranoj varijanti elitizma i elitista koji svoje stvaralačke preokupacije crpi izvan vlastitog vremenskoprostornog milieua. No možda je nijekanje trenutačnog položaja preduvjet za mogućnost djelovanja uopće te jedina moguća obrana od degradiranja kazališne poetike? Kako god bilo, suvišno je nagađati dok avangarda inzistira na nezainteresiranosti ili se pak njome poigrava, iako je od izričitosti dijeli tek maleni korak. Koliko kazališni nastup može biti konkretan indikator apolitičnosti dokazuje rujansko gostovanje Schmrtz teatra u Vukovaru. Oni nisu učinili ništa više, no donijeli na scenu par monitora i kamera od kojih je jedna snimala gledalište, a druga glumce dok se, s druge strane navučenog zastora, zagrijavaju za predstavu. No do predstave nije došlo. Performans je završio teatralnim činom izmirenja - schmrtzovci su jednostavno izljubili publiku i sišli s pozornice. Ovaj je projekt zanimljiv zbog simboličnog "neigranja", kojim se nadovezuje na opće stanje avangarde, budući da je njeno nedjelovanje ovim konkretno uprizoreno - Schmrtz teatar je putem nastupa odbio nastupiti.

Subverzivnost je potreba svake umjetnosti zainteresirane za svoje sada. Ona nije prijeteća jer je javna te bi se nezadovoljstvo ili čak osuda projicirana kroz nju, trebala smatrati terapeutskim djelom za čitavu zajednicu. No dok umjetnost šuti ili pak zamuckuje neke nedefinirane scenske sofizme u kojima uvijek ostavlja mjesta za odstupnicu vlastitim izjavama, teatar će ostati frustriran. Jednako kao i njegova publika.

## THE REASONS FOR BEING SILENT

The non-political attitude of the Croatian theatre is, in the first place, the result of the auto-censorship of the authors working in the classical theatre and of the off-theatre ignoring the actual moment. The Croatian theatre treats subversives as something to be punished, something dangerous instead of starting to practise it as a necessary social and artistic act of will.

Schmrtz Teatar u Vukovaru



# Pronađi svoje mjesto u mraku

Piše: **Ivan Vidić**

Političko kazalište; sto maraka za glumce, iljadarka za tamburaše plus hrana i piće do zore, milijun za tenora na ljetnoj gaži. Ne, to nije političko kazalište, ali je svakako politički fenomen i dokaz teatralnosti vremena u kojem živimo.

Političko kazalište - u uvriježenom značenju tog pojma - danas u Hrvatskoj ne postoji. Takvo kazalište podrazumijeva angažman u društvenom i političkom smislu, spremnost da na reference političkog i povijesnog trenutka odgovori kritički, angažirano i izravno.

Sukladno duhu nove kolektivizacije, zbijanja redova, stavljanja općih interesa pred pojedinačne, za autorsko pregnuće pojedinca i individualnu akciju slobodnog uma ostaje malo prostora. Jer za svako umjetničko stvaranje potrebna je sloboda. Sloboda pojedinca, duha, sloboda mišljenja. Kolektivno se može jedino otići na "dobrovoljnu" radnu akciju ili na kolektivni godišnji odmor. Rat je u Hrvatskoj završio, ali izgleda da je počelo doba nove partizanštine. Socrealizam iz pedesetih i današnja populistička državna estetika natopljena historicizmom i nacionalizmom ionako su vrlo slični žanrovi.

U ispolitiziranoj atmosferi jednog društva koje oklijeva da vrati svima onaj kompleks sloboda kojih su se građani dobrovoljno odrekli zbog rata i izgradnje države, ostaje malo prostora za jednu od temeljnih potreba čovjeka: slobodu izražavanja.

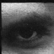
Sloboda umjetničkog čina jedna je od prvih žrtava takvog stanja. Političko kazalište postaje politikantsko, instrumental vlasti, ubogi mucavi tumač njenog idejnog zaleđa.

Svaku vrstu autoritativne vlasti ne zanima kreativnost pojedinca; ali ona se umjetnosti općenito, a kazališta pogotovo, ne odriče lako. Nju veseli pojavnost kazališnog fenomena, društvenost, izvanjski efekti. Ekstrovertiranost i egzaltacija, "teatralnost" teatra; preko toga društvo otkriva svoje sklonosti za rituale i pompu.

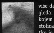
Sam kazališni čin posjeduje dvostrukost: on je društveni događaj ili događaj društvenosti, osim što je, prvenstveno, umjetnički oblikovan sadržaj. Ozbiljne predstave rijetko se podrede tom vanjskom sjaju. One su danas u većini slučajeva osuđene na marginu i materijalno siromaštvo. Iz te pozicije - čak i kad progovaraju intelektualno i moralno autonomno - njihov odjek nije velik.

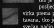


U institucionalnom, od države dotiranom teatru, površinski i površni aspekt uvelike nadrasta umjetnički aspekt kazališnog čina.



U tom slučaju predstava se shvaća prvenstveno kao društveni događaj, priredba, domjenak na koji se odlazi više da se pokaže nego da se gleda. To je pseudokazalište u kojem je važnija dramaturgija stolica, tj. rasporeda u dvorani - tko je u prvim redovima a tko u posljednjim, tko u loži a tko tek virka prema pozornici iz podruma ili s tavana, tko je u kazalište pristigao na svečan način, s pozivnicom i u odjeći kupljenoj baš za tu priliku, tko se na priredbu uvukao na žičarski način, kroz kanalizacijski šaht. Ovog drugog - društveno inferiornog, politički beznačajnog i financijski bespomoćnog, nakon ulaska u dvoranu čeka još i obavezno upozorenje: sjedni tek kad se svjetlo ugasi, ako je ostala koja slobodna stolica. Pronađi svoje mjesto u mraku.





A kad se ugase svjetla i predstava počne, za one koji su se pojavili u kazalištu samo zbog pokazivanja, sve završava i počinje dosada.

Vrijeme diktira ukus. Ali kako je danas u hrvatskoj lokalnoj vremenskoj zoni sat stao u teško odredivo vrijeme, negdje između ilirskog preporoda i tisućudevetstočetrdesetprve i ukus se iz te neodredive zone preselio u našu svakidašnju zonu sumraka: država njeguje i obilato sponzorira tek nekakve pseudopovijesne komade, folklor, jeftinu domoljubnu liriku koja je zapravo uvreda i pjesništvu i domoljublju, kičastu kostimeriju operete. A iza takve naive zapravo se krije politički potez poguban za cjelokupnu hrvatsku kulturnu scenu. Pauperizacija, koja je mnogosmjeran proces, osim materijalnog osiromašenja zahvaća i svaki segment duhovnog. To politikantstvo, ispostavlja se, jedini je program kulturne politike koji će, ako se trend nastavi, našoj kulturi doći glave.

Takvo kazalište danas na repertoaru ima razne mitove i mitomanije, povijesne komade pisane po scenariju aktualne politike, ono na primjer danas ustoličava jednog **Milu Budaka** u književnu veličinu. Na stranu njegov opskurni ljudski i politički credo - pisac čija su djela bila estetski minorna i izvan svih tokova svjetske literature, čak i u vremenu kad su pisana nema mnogo dodirnih točaka s krajem drugog milenija.

U drugom slučaju mehanizmima te iste politike pokušava se jedan **Aralica** instalirati na položaj kulturnog arbitra nacije. Sukcesijom te logike tematski raspon nove hrvatske literature i kazališta protezao bi se od pričica iz vremena Osmanlija do poučnih pastirskih zgoda i nezgoda, od teškog života u dijaspori do ljupkih domovinskih mitova ispaše ovaca, komušanja kukuruza i plesanja nimog kola.

Proklamirani projekt "duhovne obnove u Hrvata", dio kojega je i kazalištu dopao u zadatak, sadrži u sebi i program svojevrsne rekristijanizacije zemlje koja je prije pola stoljeća nesretno zaglavila u socijalizam. Ali kad se time pozabavi jedan **Jakov Sedlar** u svojim nabožnim komadima - duhovno i vjersko uzdizanje doživе valjda tek bivši komunisti, kršteni petnaest minuta prije predstave radi bolje konjunkture u novim okolnostima. Ostali, makar sa zrncem kršćanskog stava i morala, bježe od takvih priredbi kao vrag od tamjana. U takvim situacijama, tek da se usput spomene ali i ne zaboravi, nekom naivcu iz dijaspore redovito "izgori kesa".

U takvim okolnostima, razgovarati o političkom kazalištu znači razgovarati o slobodi stvaranja i izražavanja, a što opet ništa ne znači ako se razgovor ne proširi na temeljne principe društva navedene u ustavu: prava, slobode i demokraciju.

# Rasprava Vijeća Komune o Zakonu o kazalištu (svibanj 1871)[1]

**VAILLANT**, delegat za obrazovanje:
"Zahtijevam da se članovi Vijeća izjasne za razgraničenje nadležnosti.
Kazališta u stanovitom smislu spadaju u nadležnost Službe sigurnosti, na kojoj je da nadzire kazališne ustanove i da bdije nad moralom. Ali, kazalište bi ponajprije valjalo smatrati obrazovnom ustanovom, a u jednoj bi republici ono upravo to trebalo i biti. Tako su ga shvaćali i naši preci, a Konvent je u jednome dekretu od žerminala godine II. donio odluku da komisija Ministarstva prosvjete preuzme nadzor nad kazalištem. Sada je na Službi javne sigurnosti da vrši nadzor nad kazalištem; međutim, valja imati na umu da je revolucija '89. godine vratila seljacima zemlju i da će naša revolucija od 18. ožujka osigurati radnicima sredstva za rad i proizvodnju.
Kazališta bi trebala pripadati udruženjima umjetnika i to je razlog da je komisija obrazovanja držala potrebnim da u tu svrhu sazove sve umjetnike. Zahtijevam od Vijeća da glasanjem izbori da kazalište zavisi od Delegacije obrazovanja. Nemam ništa protiv da Delegacija službe sigurnosti vrši strog nadzor, posebice za ratnoga stanja kakvo je sada; ali, Služba sigurnosti je upravo imenovala direktora Opere - čin koji ukazuje na neposredno uplitanje politike u unutarnje poslove kazališta. Tražim od Vijeća tek glas pristanka koji će mi, nadam se, dati.

**URBAIN:** "Građanin Vaillant nam je iznio svoj zahtjev u vezi s obrazovanjem, no ja bih želio dodati da policija može vršiti nadzor nad kazalištem radi održavanja reda za vrijeme predstave - i jedino to. Koliko je, pak, do izvedbe predstava, bilo bi najbolje da se kazališta pripoje Obrazovanju. Kazalište je, naime, najveći i najvažniji učitelj naroda. Za ranijih vladavina kazalište je podučavalo o svim porocima; mi ćemo, pak, učiniti da ono pouči svim građanskim vrlinama; a od naroda pokvarenjaka stvorit ćemo narod građana!

*(Uzvici u dvorani: "Vrlo dobro!")*
(...)

**PREDSJEDAVAJUĆI:** "Građanin Vaillant je na početku sjednice tražio neka prava za kazalište: on inzistira da se rasprava nastavi u tom smislu.

**COURNET:** Mišljenja sam da je kazalište sredstvo javnog prosvjećivanja te bi ga stoga trebalo pripojiti Obrazovanju.

**PREDSJEDAVAJUĆI:** Moram priznati da ne nalazim značajne uzajamne povezanosti između obrazovanja i koreografije. Usprkos tome, upoznat ću vas s Vaillantovim zakonskim prijedlogom:
"U skladu s načelima što ih je ustanovila i zakonski potvrdila Prva republika 11. žerminala godine II:
Komuna donosi odluku:
Po pitanjima organizacije, upravljanja i administracije kazališta je u nadležnosti Obrazovanja. Zadatak je delegacije da ukine svaki oblik eksploatacije kazališta bilo od strane direktora bilo od nekog udruženja, te da u njemu u najkraćem roku uvede poredak udruživanja."

Edouard Vaillant

**PYAT:** Ne razumijem zahtjev građanina Vaillanta, kao ni onaj građanina Courneta. Ne pristajem na intervenciju države u kazalište, niti u književnost. Kada je riječ o državi koja je još u povojima, kazalištima je tada potreban jedan Richelieu, jedan Gaj Cilnije Mecenat; ali u slobodnoj zemlji, u kojoj su zastupljene individualne slobode, sloboda misli bilo bi antirepublički staviti kazalište pod nadzor države. Vaše je pravo da nadzirete načine na koje se misao koristi svojim djelom, ali zacrtavajući joj put, vi vršite nasilje nad misli, nasilje nepodnošljivo i smrtonosno. Slava francuskog kazališta upravo i jest u tome što se ono oslobodilo pokroviteljstva. Kada je Molière utemeljio svoje kazalište, postojalo je i jedno drugo, povlašteno kazalište, ali ono nije bilo Molièreovo. On je smjestio svoje kazalište upravo nasuprot onome kojemu je država bila pokrovitelj i financijer. U ovome se trenutku ne protivim strogome nadzoru nad kazalištem, ali podržavam apsolutno pravo individualne misli, njeno pravo da se izrazi u bilo kojem obliku.

**VAILLANT:** Čini se da građanin Pyat nije shvatio smisao moje molbe. Za Prvu republiku sloboda kazališta nije značila isto što i za nas. Ona je donekle silnički upravljala kazalištem. Tako bi, na primjer, odredila da se određeni komad izvodi tri puta tjedno. Upamtite dobro: kadgod djelujemo u ime pravednosti, vazda djelujemo i u ime slobode. Mišljenja sam da je takvo djelovanje od velike važnosti i da bi ono trebalo biti temeljem značajne političke akcije. Pri tom je od najveće važnosti da se policija ne upliće u društvena pitanja. Moramo ići za tim da svagdje uspostavimo socijalističke ustanove. Posebno će obilježje revolucije 19. stoljeća biti da će se svagdje gdje ima proizvoda i proizvođača maksimalno nagraditi. U umjetnosti je eksploatacija možda još i veća negoli u zanatskim radionicama i cjelokupno je kazališno osoblje eksploatirano od vrha do dna. Plesačica je prisiljena da se prodaje kako bi preživjela. Riječju, radi se o pljački s kraja na kraj. U kazalištu valja uvesti poredak koji bi se temeljio na jednakosti, poredak udruživanja. Na policiji je jedino da jamči moralnost i poduzima mjere sigurnosti. Zahtijevam da se oformi jedna posebna delegacija za pitanja umjetnosti, ali u njoj zasigurno ne bi bilo posla za policiju, već bi ona s pravom spadala u nadležnost obrazovanja. Na upravi je kazališta da sadašnji

vlasnički i povlašteni poredak preobrazi u poredak udruživanja u kojem bi umjetnici uživali isključivo pravo upravljanja.

**COURNET:** Kazalište nije u nadležnosti policije nego Službe javne sigurnosti - to je prva greška na koju bih želio ukazati. A druga je vjerovanje da se Služba javne sigurnosti, imenujući direktora Opere, miješa u poslove Komune.

**PYAT:** Neobično mi je drago što je građanin Vaillant ustvrdio da je pitanje kazališta pitanje udruživanja. Bolje udruživanje nego uprava, a nadasve uprava jedne osobe. Upravu, naime, nije moguće spriječiti da se upušta u privatne poslovne poduhvate. Jer, nitko nema pravo da bilo kojem građaninu Pariza zabrani da osnuje kazalište. Evo me na vašem terenu: vi želite uvesti udruživanje u kazališta koja subvencionira država; to je vaše pravo - ta, vi plaćate. Ali, pitam se ponajprije, kakva korist da država ima svoje kazalište; kakva korist da seljak iz du Berryja plaća da bi opera imala svoje plesačice. Držim da je to apsurdno. Mi smo komunalisti, federalisti - kazali smo to. E, pa dobro! Ako se Pariška komuna upušta u troškove održavanja jedne opere, neka se barem pobrine da dio njih ne snosi seljak iz Beaucea, neka ne vrši nasilje prisiljavajući seljake da plaćaju porez da bi na nekome pariškom bulevaru postojalo kazalište. Protivan sam kazalištu koje bi novčano potpomagala cijela Francuska, a sjedište bi mu bilo u Parizu. Ukoliko bi se kasnije ukazala potreba za jednim općinskim opernim kazalištem, u što sumnjam, neka ga Komuna i plaća. Tek tada, i jedino tada, imat ćete pravo da nametnete kazališnu upravu kakvu želite.
A koliko je do pokroviteljstva, do bilo kakva utjecanja na umjetnost, mišljenja sam da bi to išlo na uštrb slobode misli i da biste istodobno postupili nelogično. Ne smije više biti državne umjetnosti, državne književnosti i znanosti, kao što ne treba biti ni državne religije. Sveučilišta poput medicinskog, muzičke akademije trebala bi u ovome svome sadašnjem obliku posve iščeznuti: ona su za umjetnost, znanost i književnost nasilje jednako vjerskome nasilju.
O tome sam stekao iskustva na temelju onoga što sam vidio u drugim zemljama i uvjeren sam da je francuska znanost u nazadovanju, njena duhovnost na nižoj razini nego u drugih naroda i to ponajprije s vašega štetnoga pokroviteljstva. Što smo značajno stvorili otkad imamo Kazalište i otkad je Komedija u nadležnosti kabineta jednog pripadnika kraljevske kuće? Stvaraju se beznačajne stvari, umjetnička nedonoščad. Da li u Engleskoj, zemlji koja je dala Newtona, država također subvencionira sveučilišta? Nipošto; ona su posve lokalna, nezavisna ali udružena, a svoju nadmoćnost crpu iz same svoje slobode. Ustajem protiv ponuđenog vam pokroviteljstva u dubokome uvjerenju da jedino posvemašnja sloboda može našu znanost i književnost izvući iz mrtvila u koje su zapale od 18. stoljeća naovamo.

**LANGEVIN:** Ne dijelim mišljenje građanina Pyata. Ako je kazalište obrazovno tijelo, tražim da Komuna vrši strog i ozbiljan nadzor nad tom granom obrazovanja. Mišljenja sam da slab napredak književnosti ne treba pripisati pretjeranom pokroviteljstvu već, radije, popustljivosti spram loše književnosti. Stoga zastupam mišljenje da Komuna treba vršiti nadzor nad kazalištem.

**VESINIER:** Iznijet ću svoj prijedlog zakona o kazalištu:

"Komuna odlučuje:
1) Ukida se svaka subvencija i monopol nad kazalištem.
2) Sloboda je kazališta apsolutna.
3) Svako krivično djelo i prestup od strane kazališta predstavlja krivično djelo i prestup koji spada u nadležnost općega prava te ih kao takve valja kažnjavati i ukljanjati.
Vésinier"
Svako krivično djelo ili prestup kazališta, tiska i književnosti, krivično je djelo ili prestup misli. Može se dogoditi da neko dramsko djelo bude povodom krivičnome djelu, ali slučaj tada potpada pod opće pravo i valja mu suditi po zakonu. Mi, pak, želimo slobodu, pravo da djelujemo, a da to ne ide nikome na štetu, ali ne želimo slobodu kojom bi upravljali i određivali je posebni zakoni. U tome vam smislu i podnosim gornji prijedlog.

**VAILLANT**, delegat za obrazovanje: Građani, na nama je da se bavimo politikom, a ne metafizikom. Ne želeći da zadiremo u slobodu, dužnost nam je da provedemo reorganizaciju na svim razinama. Kazalište nema samo usta nego i želudac. Ima u njemu ljudi koji zarađuju premalo. Na Komuni je, stoga, da riješi neka pitanja moralnog i materijalnog reda. Mi, naravno, ne želimo *državnu umjetnost.* Jedino što zasada možemo učiniti jest da uspostavimo javnu sigurnost i moralnost. Treba ukinuti svako iskorištavanje. Na kome je da to izvrši? Na delegaciji, jer je to njoj posebno na srcu, i to sve dok vi ne obrazujete jednu opću delegaciju koja će obračunati sa starim društvom. Moj se prijedlog stoga svodi na uvođenje mjera reda.

**VESINIER:** Povlačim svoj prijedlog i ne želim da se objavi u "Službenom listu". Nije prilično da ovdje raspravljamo o kazalištu dok nam vani pucaju u leđa.

**PYAT:** Mišljenja sam da u razdoblju borbi, a tako je bilo i godine II, imamo apsolutno pravo izražavanja u bilo kojem obliku, putem novina, kazališta, kista. Vama, pak, to pravo služi da biste podstaknuli građanski rat; vas bi trebalo ukloniti. Ja, međutim, potvrđujem i ubuduće ono što sam rekao. *(na glasanje!)*

*Ponovno čitanje prijedloga dekreta.*

**VESINIER:** Predložio bih dopunu dekreta što ga je podnio Vaillant. Predlažem da dotični član glasi: "Srušeni su monopoli i subvencije nad kazalištem".

**PYAT:** Ali vaš bi prijedlog spriječio jednog direktora da osnuje kazalište, ako bi to želio, jer bi vjerovao da se kazalište smije osnivati jedino putem udruživanja.

**FRÄNKEL:** Slažem se i sa građaninom Vaillantom i sa građaninom Pyatom. Da objasnim: držim da nije u skladu sa socijalističkim načelima kad zastupamo prijedlog da kazalište ovisi o bilo kakvoj delegaciji. Uprava mora zavisiti o onima koji tvore udruženje. Na članovima je udruženja da izaberu direktora. Stoga se ne slažem s građaninom Pyatom kad kaže da država ni u kojem slučaju ne bi trebala potpomagati neko udruženje i na taj način posredovati u poslovima kazališta. Vlast koja bi, poput one Napoleona III, uzgajala duh pod staklenim zvonom, takva vlast, razumije se, ne bi imala prava posredovati u bilo kakvoj stvari naroda, jer s njime nije ni u kakvoj vezi. Ali, ako državu shvatimo kao zajednicu pojedinaca, njena je dužnost da posreduje u pitanjima književnosti, kao i u onima obrazovanja. Čuli smo ovdje da misao treba biti slobodna, da duhu ne treba pokrovitelja. Navest ću samo dva primjera u Francuskoj: Diderota je potpomagala Rusija, a Voltaireu je bio pokroviteljem Frederik Pruski. Da zaključim, držim da bi nadzor nad kazalištem trebala vršiti Delegacija za obrazovanje koja bi udruženom kazalištu osiguravala sve moguće olakšice.

**PREDSJEDNIK:** Građanin Vaillant se odrekao dijela svog prijedloga. Međutim on i nadalje zastupa pitanje organizacije od kojeg bi, rekao bih, mogao odustati. Vjerujem da bismo pod tim uvjetom mogli izglasati njegov dekret.

**VESINIER:** Podsjetio bih da sam predložio dopunu dekreta.

**FRÄNKEL:** Da li građanin Vésinier pod pojmom subvencije podrazumijeva kredit koji bi se podigao u svrhu pomoći udruženom kazalištu?

**VESINIER:** Da. Udruženja se može potpomagati. Ali svatko se može organizirati po slobodnome izboru, a da to nije ni u kakvoj vezi sa subvencijama ili bilo kakvim pravima monopola.

*Dekret građanina Vaillanta je nakon dopune stavljen na glasanje i prihvaćen (...)*

**RASTOUL:** Žalim što smo dva sata izgubili na raspravu o kazalištu.
*Nakon što je zaključila raspravu o kazalištu, Komuna je izdala ovaj dekret:*

# Pariška komuna

**U skladu s načelima što ih je ustanovila prva republika, a koja su svoju zakonsku potvrdu dobila 10. Germinala godine II, odlučuje:**
**- kazališta će ovisiti o delegaciji za obrazovanje;**
**- ukida se svaka subvencija i monopol nad kazalištem;**
**- zadatak je delegacije da ukine svaki oblik eksploatacije, bilo od strane direktora bilo od nekog društva, te da u njemu u najkraćem roku uvede poredak udruživanja.**

## postskriptum

*Da li gornji prikaz u cijelosti odgovara onome što je doista rečeno na raspravi? U djelu Trideset i jedno zasjedanje Pariške komune[2] mnogi sudionici tvrde suprotno:*

*Sjednica 1. prerijala godine 79. (Službeni list, 22. svibnja)*

**PREDSJEDAVAJUĆI**, građanin Valles

**POMOĆNI SUDAC**, građanin G. Courbet

*(Sjednica je počela s radom u petnaest sati i trideset minuta. Pročitan je zapisnik s prošlog zasjedanja.)*

**Građanin PREDSJEDNIK:** Građanin Ostyn moli za riječ u vezi sa zapisnikom.

**Građanin OSTYN:** Uspoređujući izvještaj "Službenog lista" sa zapisnikom što smo ga upravo čuli, neugodno sam se iznenadio kada sam vidio u kolikoj je mjeri izvještaj nepotpun. Ne optužujem nikoga, već ustvrđujem stanje stvari i molim da se ono ispravi (...).

**Građanin REGERE:** Podržavam primjedbu građanina Ostyna. Neoprostivo je da "Službeni list" ispusti jedan tako važan dio naših sjednica. Tako sam u vezi s Vaillantovim izlaganjem o kazalištu mišljenja da je bilo potrebno objaviti i razvoj diskusije što se načela na tu temu; bio bi to dokaz više našim neprijateljima da nas njihove prijetnje nisu toliko ustrašile i da ne želimo gubiti vrijeme raspravljajući oko tome sličnih pitanja i, najposlije, bio bi to dokaz da prisvajamo pravo slobode govora. Građanin je Félix Pyat također iznio zanimljivih mišljenja, a ona nisu objavljena; zahtijevam da "Službeni list" ispravi svoju grešku.

**Građanin CLEMENCE:** U zapisniku su izostavljene neke moje izjave a dio ispravaka nije unesen ni u današnji zapisnik - žalim da je tako.

**Građanin RASTOUL:** Ustajem protiv punomoći koju su prisvojili zapisničari. Koliko je do mene, ako se s takvom praksom nastavi i nadalje, bit ću prisiljen da sastanke učinim javnima kako bi moji birači bili upoznati s onim što sam izjavio na ovim sjednicama.

[1] Izvadak iz Izvještaja Komune, sjednica od *19. svibnja 1871.* Ovaj prijevod prvi je put objavljen u časopisu Teka br 6.

[2] La Revue de France, izd. E. Lachaud, Pariz, 1871; drugo, neizmijenjeno izdanje F. Maspero, 1970.

*prijevod: Gordana Popović-Vujčić*

## biografije protagonista

**CAMILLE-PIERRE LANGEVIN**
(godina rođenja i smrti nepoznate):
tokar, jedan od vođa sekcije Internacionale u Parizu, zatvoren 1870, podoficir Nacionalne garde Pariza, član "manjine" donekle prudonističke orijentacije, član Delegacije za pravosuđe. Nakon pada Komune emigrira, vraća se u Francusku 1880. i posvećuje organizaciji potrošačkih zadruga za radnike. Tipičan primjer radnika Komune. Langevinov je lik u Brechtovim "Danima Komune", čini se, mješavina stvarnoga Langevina, Fränkela i autorove imaginacije.

**DOMINIQUE-THEODORE REGERE DE MONTMORE**
(1816 -?):
predsjednik sjednice od 19. svibnja, veterinar, politički govornik, član "većine" i Delegacije za financije. Nakon pada Komune zatočen, gubi mu se svaki trag.

**FREDERIC-ETIENNE COURNET**
(1838 - 1885):
trgovački službenik, potom urednik novina, zatvaran više puta pod optužbom da je blankist, sudjelovao u borbi za vrijeme pruske opsade Pariza. Član "većine", Izvršne komisije, Delegacije Službe sigurnosti i Delegacije za vojna pitanja, delegat Službe sigurnosti (šef policije) od 23. travnja do 13. svibnja. Nakon pada Komune nalazi utočište u Engleskoj, blankistički je delegat na Kongresu Internacionale 1872. Nakon amnestije novinar i blankistički borac u Lyonu i Parizu.

**LEO FRÄNKEL**
(1844 - 1896):
rođen u Budimpešti, postao socijalist za studija u Njemačkoj, vjerojatno zatvoren zajedno s Bebelom 1864; prognan u Englesku, Marxov prijatelj, 1867. god. utemeljuje sekciju Internacionale u Lyonu. Radi kao zlatarski radnik u Parizu, te je zajedno s Langevinom osuđen u procesu 1870. Nakon pada Drugoga carstva obnavlja francusku sekciju Internacionale. Jedan od najtrezvenijih članova "manjine". Kao delegat za rad, industriju i trgovinu uvodi čitav niz mjera, kao i zakonik revolucionanog rada. Ranjen prilikom posljednjeg okršaja, osuđen na smrt, bježi u London gdje nastavlja s radom za Internacionalu. 1876. godine vraća se u Mađarsku i jedan je od utemeljitelja mađarskoga socijalističkog pokreta. 1882 - 1884. u zatvoru je zbog jednog štrajka, potom odlazi u Beč gdje surađuje u različitim novinama. Vraća se u Pariz i 1889. sudjeluje na osnivačkom kongresu Druge internacionale kao i na slijedećim kongresima. Živi bijedno kao dopisnik jednoga socijalističkog glasila, te umire od upale pluća, zapravo od iscrpljenosti. Posljednja mu je želja da bude ukopan na groblju Père-Lachaise, groblju komunara i da mu grob bude prekriven crvenom zastavom. Primjer je socijalista 19. stoljeća.

**FELIX PYAT**
(1810 - 1889):
novinar i pisac kazališnih djela socijalne tematike poput "Krpara iz Pariza" (1847). Sudjelovao u revoluciji 1848, poslanik radikala za Druge republike, nakon 1849. bježi u Belgiju i Englesku, 1869. vraća se u Francusku i zdušno prianja uz poziv novinara opozicije. Osuđivan, ponovno bježi u Englesku. Vraća se u Pariz nakon pada Napoleona III, utemeljuje glasilo "Combat" ("Borba"), a po zabrani ovog "Le Vengeur" ("Osvetnik"). Jedan od najpoznatijih pariških novinara opozicije. Pa ipak, čini se, nije se odazvao pozivu Komune na ustanak, kao što je nestao odmah po početku svibanjskih uličnih sukoba. Jedan od vođa ekstremnih "jakobinaca" u Vijeću, član Izvršne komisije i kasnije Komune. Osuđen na smrt, živi u izbjeglištvu, a nakon amnestije radi na jačanju političkog novinarstva, član je Parlamenta 1888. godine. Njegov nastup i sposobnost govornika dugoga daha vidljivi su u ovoj raspravi.

**Dr RASTOUL**
(ime nepoznato, 1835 - 1875):
liječnik, politički govornik, član "manjine" i Delegacije za javne radove, najviše je pridonio organizaciji bolničke službe. Nakon pada Komune prognan na neki otok. Utopio se pri pokušaju bijega.

**RAOUL URBAIN** (1836 - 1902):
privatni učitelj, politički govornik, jedan od najspornijih ekstremista "većine"; član Delegacije za obrazovanje i vojna pitanja. Nakon pada Komune osuđen na doživotnu robiju. Nakon amnestije radi kao beznačajni službenik u Upravnoj službi, daleko od politike.

**EDOUARD VAILLANT**
(1840 - 1915):
inženjer, doktor znanosti, liječnik, studirao u Francuskoj i Njemačkoj, član Internacionale i Centralnog komiteta Nacionalne garde u Parizu. Član Izvršne komisije u Vijeću Komune i delegat za obrazovanje. Nakon pada Komune osuđen na smrt, bježi u London. Politički vrlo aktivan, napušta Internacionalu nakon kongresa 1872, nalazeći da "nije dovoljno revolucionarna". Nakon amnestije 1880. urednik novina u Francuskoj; počam od 1893. poslanik u Parlamentu za jedno od radničkih predgrađa Pariza, a od 1901. član Ujedinjene socijalističke partije.

**PIERRE VESINIER**
(1823 - 1902):
novinar, u izgnanstvu od 1852; postaje tajnik Eugenea Suea. Prognan iz nekoliko zemalja zbog svojih antibonapartističkih napisa. Član sekcije Internacionale u Londonu, vraća se u Francusku 1868, djeluje kao novinar i politički govornik, te biva zatvaran. Sudjeluje u borbi za vrijeme pruske opsade Pariza. Uređuje novinu "Paris Libre" ("Slobodni Pariz"), a kasnije i "Journal Officiel" ("Službeni list"). "Jakobinski" član "većine" i Delegacije za javne službe, podsekretar Vijeća. Nakon pada Komune osuđen na smrt, bježi u London gdje dolazi u sukob s gotovo svim izbjeglicama, te piše ogorčene članke protiv njih. Nakon 1880. godine vraća se u Francusku i poput Pyata napušta politiku radikala. Uzoran primjer novinara "radikalne boeme" Komune.

PREMIJERA: 21. 08. 1971., Dubrovnik, Lovrjenac

*Režija:*
Georgij Paro

***Uloge:***
Božidar Boban (Eduard II)
Izet Hajdarhodžić (Mortimer)
Ratko Buljan (Gaveston)
Milka Podrug-Kokotović (kraljica Ana)
Miro Švec (kraljevski brat)
Miro Šegrt (kraljevski sin)
Krešo Zidarić
Zorko Rajčić
Ivo Fici
Vlado Kovačić

*Prijevod:*
Truda i Ante Stamać

*Scenografija:*
Zvonko Lončarić

*Kostimografija:*
Marija Žarak

*Glazba:*
Pero Gotovac

*Songove izvodi:*
Ibrica Jusić



# BERTOLT BRECHT
# *ŽIVOT EDUARDA II., KRALJA ENGLESKE*

**BERTOLT BRECHT - THE LIFE OF EDWARD II, KING OF ENGLAND**

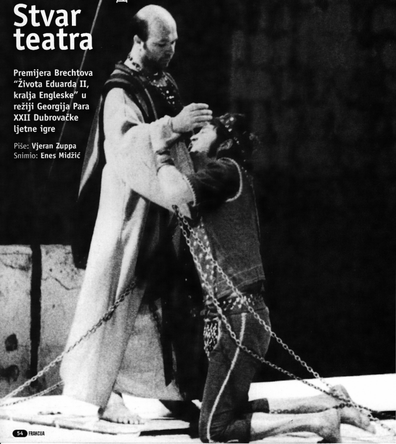
The Dubrovnik summer festival of 1971, presented for the first time Bertolt Brecht's play "The Life of Edward, King of England", directed by Georgij Paro. The performance, consciously creating a detachment from the still strong Gavella's influence, tried to find new performing ways, thinking over the questions of the space in the atre and relations between the reality and the theatre, between the audience and the performance.



# Stvar teatra

**Premijera Brechtova "Života Eduarda II, kralja Engleske" u režiji Georgija Para XXII Dubrovačke ljetne igre**

Piše: **Vjeran Zuppa**
Snimio: **Enes Midžić**



S ove su me predstave ispratila dva sasvim različita dojma. Prvi: ona je u tolikoj mjeri izuzetna da je uistinu nije lako prihvatiti. Drugi: ona je tako prihvatljiva da je nije moguće lako izuzeti. Ti opći, a nasuprotni dojmovi što su me ispratili s prikazivanja **Brechtova** "Života Eduarda II" u režiji **Georgija Para**, a u izvedbi festivalskog dramskog ansambla, ta kontradikcija unutar, ipak, samo jednog doživljaja predstave vodit će i ova razmišljanja o tom, u svakom slučaju izuzetnom događaju ovogodišnjih Igara u Dubrovniku.

Iz čega izlazi prvi dojam? Općenito rečeno, sve ga stvara: od izuzetnog redateljskog pristupa teksturi Brechtova komada do Parova otvaranja, pa čak i iznuđivanja nekih specifično glumstvenih problema. Najviše pak činjenica da Georgij Paro u navedenom opsegu istražuje misao kojom bi Brechtov tekst odigrao kao dramu našega doba. Znači li to da bez takva pronalaska taj tekst to više nije? Znači li to da je senzibilitet Bertolta Brechta, pisca koji u trajnoj igri moći i razbora (prezentiranoj na razini ovog teksta u slojevitu odnosu Eduarda II i Mortimera) naslućuje beskrajnu i shematičnu igru uvijek istih povijesnih "pitanja i rješenja", bitno već drukčiji od onog senzibiliteta koji danas ćuti kako raste naša noć? Ili se to možda s praga jednog novog teatarskog pristupa želimo osigurati o onom što u stvari jest **jedinstveno pitanje** našega vremena? Ovo mi se treće čini najbliže stvarnom problemu Parove prezentacije Brechtova teksta.

Prije svega Parov je pristup Brechtu temeljen u dva momenta. Najprije pokušava u Brechtovu teatru izbjeći ono što tipično za taj teatar ovog danas do kraja pretvara u aparat koji melje i svoja i naša pitanja gotovo na donjoj granici našega senzibiliteta. Pokušava, nadalje, ostvarujući ono prvo, izbjeći svako statiranje spram tako rastvorenih teatarskih i tekstualnih problema drame jer svako statiranje, pogotovu u slučaju ove predstave, ne bi otkrivalo slabosti, već golu nemogućnost teatra koji Paro u posljednje vrijeme uporno i uistinu rizički traži, a koji znači, rekao bih, pokušaj bar nekog **filtriranja** mnogostrukih aktualno teatarskih pitanja.

Neke opće momente Brachtove dramaturgije Paro pokušava izbjeći već tlocrtnim dispozitivom predstave. Na sceni, fragmentiranoj praktikablima, a gledalište sasvim okružuje, u nju gotovo ulazi i na nju motri s gornje terase i ophoda tvrđave Lovrjenac, eksplozivni pokreti masa, hitri rezovi prizora i raznovrsni, neprestano održavani intenziteti vode, pak, onom posebnom mjestu **iz kojeg** se redatelj pokušava okrenuti od nečeg puko panoramskog što leži u piščevu konceptu djela. Naime, ova izvedba koja svoju napetost kupi već na rubovima jedva definiranog gledališta (u glumcima tu rasutim i postavljenim često u njegovu dubinu), u jakom širenju i stezanju scene, te intonacijskoj napregnutosti kazivanja, na stanoviti način govori kako Paro sasvim nasuprot brechtovskog **redanja** događaja, njihova nizanja sve do nekog dramatičnog zaključka o njima, inzistira na nečem drugom: na **teatru njihova izbijanja.** Tu razliku redatelj postiže, to je očito, nizom elemenata koji počinju, dakle, izuzetnom organizacijom scenskog prostora, a završavaju posebnim tretmanom glumčeve geste. Ta razlika, koja jest Parova **intervencija** u Brechtov teatar, u kroniku koja završava podukom o "droljavoj Fortuni" što tek u **circulus viciosus** dalje obrće povijesno kretanje, u stvari je scenska intervencija u jedno, Brechtovu djelu **imanentno** pitanje. Štoviše, ta scenska intervencija koja ostvaruje razliku o kojoj je bilo riječi podiže spomenuto pitanje na razinu temeljnog pitanja ove Parove predstave. Koje je to pitanje?

Ako i pored velikog znanja o povijesti i bezbrojnih poduka o vraćanju Istog stoji da u klopku njezinih događaja mislioci njezini i dalje upadaju, onda je pitanje, makar i sa samog ruba ovog Brechtova teksta, pitanje: Zašto? To pitanje je u Brechtovu tekstu tek indicirano ulaskom Mortimera, pisca i mislioca, u jednu avanturu, avanturu vlasti, i njemu samom stranu, postaje, smatram, konceptualno pitanje Parove predstave.

Izvedba "Života Eduarda II, kralja Engleske" daje naime neprestano **scenski eksplodirajući** u raznovrsne događaje, koncipirana ne kao njihov prikaz, ne kao njihova panorama, već kao pokušaj njihove maksimalne intenzifikacije, naslutiti jedan moderni scenski odgovor na to pitanje: **već samo** ***izbijanje*** **povijesne zgode izbacuje nas, hvata i zatvara u krug njezina kobnog ponavljanja.**

Georgij Paro pokušava, nadalje, izbjeći ne samo statiranje na sceni, već i svako statiranje spram problema koje ovaj teatarski postupak otvara, vezujući glumce uvijek odrješitom, zategnutom gestom, te stavljajući pojedinca, nosioca neke akcije, unutar neprekidnog izbijanja i povlačenja akcije mase. Gotovo bi se moglo reći da ovim redateljskim postupkom, izabirući čak i suradnika za scenski pokret, želi **krajnjim intenziviranjem stila** u scenskim odnosima **supstituirati mogući nedostatak svjesnog odnosa** glumca prema problemu i zadatku ove predstave. Tu se otvara i jedno novo pitanje. Da li je pronađeni stil scenskih pokreta, onaj koji snažno drži sve sudionike vezane **u jednu akciju** nastajao i iz redateljske lukavosti koja je u njega skrivala slabije pojedince, nivelirala različite njihove odnose prema problemu geste i govora, prikupljala i razne glumačke škole i generacije glumaca u jedan teatar? No ostavimo to za sada otvorenim. Međutim, to je pitanje stila otvorilo u meni i onaj rascjep u doživljaju, rascjep o kojem sam već govorio.

Iz čega, dakle, izlazi drugi dojam? Općenito rečeno, stvaraju ga svi ovi momenti u predstavi koji kao stanovita **redukcija u stilizaciju** navikavaju gledaoce na ovaj teatar, pretvaraju scensku akciju u scensku frazu i gledaoca uvode u laki razgovor s predstavom, otvarajući mu umjesto problema jasni put do neke njezine ljepote. To se dešava u svim onim trenucima u kojima stilska dosjetka, ljepotnost njezine slike privremeno odmijene osnovno kretanje predstave: **kretanje kroz gole intenzitete** (navedimo kao takav primjer "susret vojski"). Kroz lake dosjetke ona u jednom trenu postaje i lako prihvatljiva.

Glumci zadatka ove predstave gotovo da u našem glumištu i ne postoje. Parov teatar, zadržavajući u sebi neke osobine Brechtova, pogotovu u odnosu na problem govora, tražio je i posebne glumce. Međutim, čini mi se da je samo jedan od njih bio sposoban da na sceni sasvim prirodno nijansira, a pri tome ne psihologizira: **Izet Hajdarhodžić** u ulozi Mortimera. On je svoju ulogu gradio kroz probleme, a ne kroz doživljaj, svoj govor je nalazio u logici teksta, a ne u njegovu razaranju sve do granica nerazgovijetnosti do kojih su neki glumci dolazili pokušavajući izbjeći uživljavanje s tekstom. Bila je to modelska uloga ovakva teatra. Odmah do nje posebno je interesantna bila ona kraljica Anne, koju je igrala **Milka Podrug-Kokotović.** Interesantna zbog toga jer je Milka




Podrug-Kokotović u nekim momentima predstave zapanjivala jednim, rekao bih, otuđenim glasom: onim u kojem je doživljaj ugasnut, ali intonacija nosi sve njegove tragove. Iako je gdjegdje zapadala u psihologiziranje, gospođa Podrug-Kokotović ipak je, uz navedene ograde, donijela najsjajnije trenutke glume na scenu ove predstave.

**Božidar Boban** u ulozi Eduarda II učinio je uistinu mnogo. Transformirajući lik i glas u ulogu nastranog kralja koji svoj kapric održava sredstvima svoje moći i diže ga najzad do principijelnog pitanja te moći, Boban je u svemu pripadao intenciji Parova teatra. Transformacija nije uspjela zbrisati tek nešto: čudnu ljepotnost Bobanova glasa, koja se kadikad na scenu probije i onda kada nije tu potrebna. **Ratko Buljan** kao kraljev ljubavnik Gaveston, izrazito moderan glumac koji vrlo ekonomičnim sredstvima znade izraziti i neke maksimume, stoji koji je četvrti koji je proveo okvir Parova teatra Brechta. Premda je doživljajnost često znao brisati mehanički: jakim intenzitetom glasa, ističem da je ova njegova uloga jedna od onih u kojima se ocrtava već zasebni lik glumca. Između ove četvorice i ostalih sudionika predstave stoji još jedino **Krešimir Zidarić** te donekle i **Mato Ergović**. Oni su u svojim ulogama pokazali, a Zidarić naročito, inteligentan napor onih glumaca koji znaju da niti pred jednim zadatkom teatra njihov zadatak ne prestaje. Što se scenskih kretanja tiče, suradnik je za scenski pokret **Nada Kokotović** imala očito velikog udjela u oblikovanju Parove ideje. Zbog toga se na nju može odnositi sve ono što je u pogledu scenskog pokreta rečeno i o redatelju. Songovi **Pere Gotovca**, te njegova scenska glazba nosili su ljepše momente predstave. O adaptaciji prostora koju je izvršio **Zvonko Lončarić** može se reći samo jedno: Lovrjenac je tu ostao Lovrjenac, a glumci su ipak dobili autentični prostor svoje igre. Tim je sjajnim pothvatom vladala dakle savršena neprimjetnost. Kostimograf **Marija Žarak** nije stvarala samo kostime već je ostvarivala i stil ove predstave. Sve primjedbe koje bi se odnosile na njezin stil mogle bi se odnositi i na izuzetni stil ovog kostimografa. Ljepota i strogost prijevoda ovog teksta, a preveli su ga **Truda** i **Ante Stamać**, očito su značili jedno jako usmjerenje redatelju, te su ta ljepota i strogost ono u što se i predstava najzad u svom kraju zgušnjava do kraja izgovorena u monologu kralja Eduarda II i Mortimerovu monologu.

I na kraju: kontradikcija koju oživljava ova predstava, i koja još i sada oživljuje moj doživljaj o njoj, toliko je jaka da možda riječitije od svega upravo ona govori kako je na Dubrovačkim ljetnim igrama baš ovom predstavom pokrenuta *stvar teatra*, ona koje se javlja jedino jakim pitanjima.

*Tekst prenešen iz Slobodne Dalmacije 23. 08. 1971.*

**Uoči premijere na Lovrjencu - protagonisti o *Eduardu***

Večernji list, 18. VIII. 1971.

Kao što kažu redatelj Georgij Paro i njegovi suradnici, trebalo bi govoriti da se ta predstava odigrava ne NA nego U Lovrjencu, zato što će odnos prostora za igru i gledališta biti drugačiji nego u svim dosadašnjim predstavama na ovoj proslavljenoj dubrovačkoj pozornici. Predstava se, kako čujemo, širi na račun gledališta, saterava ga u kutove gdje se gledalac smješta prema vlastitom izboru. Onaj tko želi obuhvatiti cjelinu zbivanja može izabrati mjesto na terasi, ali pod cijenu udaljenja od aktera.

**BOŽIDAR BOBAN:**

"Jer nije nam darovan sporazum" - kako veli Brecht na Eduardova usta - morao sam i nadalje, kao i dosad, misliti o dvojstvu glume i života. Jer ne možemo govoriti, moramo glumiti.

**MILKA PODRUG - KOKOTOVIĆ:**

Naravno, teško je odustati od dosadašnje prakse, ili ako hoćete, od vlastitog stila igre. Pa i kad se to učini, opet vas čeka iznenađenje. Jer u *Eduardu II.* koji bi imao biti jedan posve nov način rada u kazalištu, ja igram *tradicionalniju* ulogu, tradicionalniju u tom smislu, da je lik Kraljice Ane jedini koji dopušta primisli objašnjive i psihologijom. Ana je posve sub-



jektivna i meni je u Parovu pozivu "Ne statirajte, budite subjekti" na stanovit način bio olakšan posao. Ali je bio to teži kad se moja uloga suočila sa cjelinom predstave. U *zapletenoj sudbini kraljice Ane* teško je snaći se.

**IZET HAJDARHODŽIĆ:**
Ne volim govoriti o ličnosti koju trebam igrati. Ja bih najradije sa svojim Mortimerom otišao u neki mračni podrum, gdje se šuti. Trenutak pred prvu predstavu meni je kao čas rođenja. Ili možda smrti. Mortimer je ovoga časa moj, zabijen u moje tijelo i iz mog duha će živjeti. Govorit će na moja usta taj svoj mali, izgubljeni ljudski krik, tu besmislicu nad ponorom svemira. I ja ne mogu o tom Mortimeru (ili o Skupu) govoriti kao o nekoj ulozi, kao o nekom djelu, ne mogu govoriti ni kao o svom susjedu, ili kao o Napoleonu, ili kao o Churchillu. Ja o njemu ne znam ništa kao ni o samom sebi. I zato pitam riječima koje su mi darovane, da mi pomaknu nogu, i ožive ruku.
Ili ipak da kažem nešto o Mortimeru?
Hoću. Čovjek je tek puka gruda kukavnosti, slučajno iskrcana na Planetu, učini nekoliko koraka po njoj; za tren se zaustavi pred grobom, jer ima nešto reći.

**GEORGIJ PARO:**
Mi smo obigravali oko Gavelle, misleći da je on bog, jer je samo tako naš rad imao smisla. Ja sam tek prije dvije godine pročitao Artauda. Nikuda nismo putovali, ništa nismo čitali, ništa nismo vidjeli. I tako smo imali samo Gavellu, pa smo ga morali proglasiti jedinim. Moj *Eduard II.* prva je naša svjesno napravljena antigavelijanska predstava. A tu ne mislim na postgavelijance, koji su počeli poslije nas - već na moju generaciju koja već niz godina živi od kule Gavelle.
Ne želim robovati nikakvom sustavu, pa bio on i ispravan - pa bio on i najsavršeniji. Sustav uvijek pretpostavlja svođenje na jednu mogućnost. Čovjek je bogatiji od toga, je priznajem samo smjer.
Znam da sam tek na pola puta. Ova je izvedba željela afirmirati punoću i snagu tijela, ali nismo uspjeli da u svim ulogama dosegnemo izražajno jedinstvo. A način govora gotovo i nismo promijenili. On je još uvijek gavelijanski, pa ovo područje glumačkog izraza treba ponovno ispitati.
Ja točno znam da su Krejča i Brook negdje gore lijevo iznad mene u europskoj redateljskoj obitelji, ali u *Eduardu II.* nema preuzetih rješenja. Ja priznajem velikane, ali ih ne želim oponašati.

**EDUARD**, *na koljenima*:
Tako mi svih vaših majki, tako mi zemlje,
Tako mi neba, tako mi zvjezdanih staza,
Tako mi ove tvrde sasušene ruke,
Tako mi sveukupnog gvožđa na Otoku,
Tako mi posljednje zakletve ispražnjenih grudi,
Tako mi časti Engleske, tako mi zubi:
Imat ću ja vaša nakazna tijela,
Izmijenit ću ih tako da vas ni majke
Neće prepoznati. Imat ću vaša bijela,
Bezglava trupla.



## Jean Baudrillard:

# Patafizika godine 2000.

*"Misao koja proganja: od određene točke povijest više nije realna. Cjelokupno čovječanstvo iznenada je napustilo realnost, a da to nije zamijećeno; sve što se dogodilo nakon toga vjerojatno nije točno; ali mi to vjerojatno nismo zamijetili. Sada bi naša zadaća trebala biti da pronađemo tu točku, a sve dok ju ne pronađemo prisiljeni smo da bludimo u našoj sadašnjoj destrukciji."*

**Elias Cannetti**

Glede tog nestajanja odnosno gubitka povijesti postoje razne plauzibilne hipoteze. Cannettijev iskaz da je "cjelokupno čovječanstvo iznenada napustilo realnost" na dojmljiv način priziva brzinu oslobađanja koja je potrebna da neko tijelo umakne gravitacijskoj sili zvijezde ili planete. Po toj slici možemo pretpostaviti da ubrzanje moderniteta kojim upravljaju tehnologija, događaji i mediji, te brzina drugih ekonomskih, političkih i spolnih razmjena, odrješuju tempo oslobođenja čime se umičemo iz sfere referencije ka realnom, ka povijesti. "Oslobođeni" smo u svakom od smislova te riječi do te mjere da smo dospjeli s onu stranu prostora-vremena, napustili smo određeni obzor gdje je realno bilo moguće jer je gravitacija i nadalje bila dovoljno jaka za međusobno

odnošenje stvari, a one su na taj način posjedovale odnosno zadobile ishodište i neku vrst trajanja.

Određena vrst sporosti odnosno nevoljkosti (tj. određena brzina, ali ne prevelika), određena razdaljina, ali je prevelika, određeno oslobađanje (energija provale i mijene), ali ne prevelika - sve je to nužno za takovu kondenzaciju, za znakovitu kristalizaciju događaja koji će se zbiti, one koje ćemo nazvati povijest - tu vrst koherentnog razmatanja uzroka i posljedice nazivamo ono realno.

Izvan te gravitacijske sile koja zadržava tijela u orbiti, svi se atomi smisla gube ili rastvaraju u svemiru. Svaki pojedinačni atom slijedi vlastitu putanju spram beskonačnosti i nestaje u svemiru. Upravo to živimo u našim sadašnjim društvima zauzetim ubrzanjem svih tijela, svih poruka, svih procesa u svim mogućim smislovima gdje, putem modernih medija, svaki događaj, svaku pripovijest, svaku sliku upotpunjava simulacija beskonačne putanje. Svaka politička, povijesna, kulturalna činjenica uložena je s kinetičkom energijom koja se širi u vlastitom prostoru i razbacuje te činjenice po hiperprostoru u kojem gube svaki smisao na način nemogućnosti održavanja svog značenja. Uzaludno je umicanje znanstvenoj fantastici: od tog časa, od sada i ovdje, putem kompjutorske znanosti, strujnih krugova i kanala, taj akcelerator čestica konačno je narušio i prekinuo referencijalnu putanju stvari.

Glede povijesti, pripovijest je postala nemoguća jer je po definiciji potencijalna re-narativizacija neke sekvence značenja. Poradi impulsa totalne difuzije i kruženja svaki je događaj oslobođen samo za sebe - slijedi svoju putanju u prazninu svaki događaj postaje atomiziran i jezgren. Da bi se rasprsio ad infinitum on se mora raspasti poput čestice. Na taj način održava bespovratnu brzinu udaljavajući se zauvijek od povijesti. Svaku kulturalnu, moguću grupu treba fragmentirati, razobličiti da bi mogla ući u strujni krug, svaki jezik treba nestati u binarnom mehanizmu odnosno napravi s kojom može kružiti - ne u našem sjećanju, već u elektronskoj, blistavoj memoriji kompjutora. Nema tog ljudskog jezika ili govora koji može biti takmac brzini svjetlosti. Nema tog događaja koji može svjedočiti o vlastitoj difuziji diljem planeta. Kad zadobije na ubrzanju svaki je smisao izgubljen. Nema te povijesti koja će se oduprijeti centrifugalnoj sili činjenica odnosno njihovom kratkom spoju u stvarnom vremenu (po istom redosljedu ideja: nijedna spolnost ne može se oduprijeti vlastitom oslobođenju, nijedna kultura neće zapriječiti svoj napredak, nijedna se istina neće suprotstaviti vlastitoj verifikaciji, itd.).

Čak ni teorija više nije u situaciji "reflektiranja" o nečemu. Ona može samo grabiti koncepte iz njihove kritične zone referencije da ih u procesu s kojim i sama teorija prelazi u hiperprostor simulacije prenese do točke bez povratka pri čemu gubi svaku "objektivnu" vrijednost, a značajne ciljeve postiže zadobivanjem stvarnog afiniteta spram važećeg sistema.

Druga hipoteza glede nestajanja povijesti je oprečna prvoj, tj. ona se ne odnosi na ubrzanje već na usporavanje procesa. I to je izravno izvedeno iz fizike.

Materija usporava prolazak vremena. Točnije, po površini vrlo zgusnutog materijalnog tijela vrijeme kao da prolazi posve polako. Taj se fenomen proporcionalno pojačava s porastom gustoće. Učinak tog usporavanja jest povećana valna dužina svjetlosti koju emitira to tijelo na način koji će promatraču omogućiti da zabilježi taj fenomen. S onu stranu određene granice vrijeme staje, valna dužina postaje beskonačna. Val više ne postoji. Svjetlost se gasi.

Analogija je očigledna u smislu da se povijest usporava kad okrzne astralno tijelo "tihe većine". Našim društvima upravlja taj proces mase, ne samo u sociologijskom ili demografskom smislu te riječi, već isto tako u smislu "kritične mase", prelaska određene točke nakon koje nema povratka. Tu se nalazi ključni znakoviti događaj tih društava: uspon revolucionarnih procesa u skladu s njihovom mobilnošću, (sva su ona revolucionarna u odnosu na protekla stoljeća), njihovom ekvivalentnom snagom inercije, neizmjerne ravnodušnosti i tihe snage te ravnodušnosti. Ta inertna materija društva ne javlja se poradi manjka razmjene, informacije ili komunikacije; naprotiv, rezultat je multiplikacije i zasićenja razmjene. Ona je rođena od hiper zgusnuća gradova, trgovine, poruka i strujnih krugova. To je zgasla zvijezda društva, masa na periferiji na kojoj se hladi povijest. Susljedni događaji održavaju svoje poništenje u ravnodušnosti. Neutralizirana i munjevito raspršena informacijama masa neutralizira pregled povijesti i djeluje kao ekran apsorpcije. Ona ne posjeduje povijest, značenje, svijet, žudnju. Tu su potencijalni ostaci svake povijesti, svakog smisla, svake žudnje. Umećući se u modernitet sve te divne stvari prizivaju tajanstveni protuteg, a njegovo je potcjenjivanje otpustilo sve tekuće političke i društvene strategije.

Sada je tu ono suprotno: povijest, smisao, progres više ne mogu pronaći svoju brzinu ili tempo oslobođenja. Oni se više ne mogu otrgnuti od tog pregustog tijela koje usporava njihove putanje, usporava njihovo vrijeme do točke od koje nam umiče percepcija i imaginacija budućnosti. Ta tiha imanencija mase upija svaku društvenu, povijesnu i vremensku transcendenciju. Politički događaji već sad nemaju dovoljno zasebne energije koja bi nas potakla pa slijede svoj put poput nijemog filma pred kojim smo svi kolektivno neodgovorni. Tu se povijest dovršava, ne poradi manjka nasilja (glede nasilja, ono se neprestano povećava), niti poradi manjka događaja (glede događaja, njih će uvijek biti dovoljno zahvaljujući ulozi medija i informacija!) - već poradi usporavanja odnosno deceleracije,

**Odgovarajuća tajna o tisućljeću javlja se preko naše opsesije realnim vremenom, trenutačnom informacijom: riješiti se trajnosti, diferencijalnog vremena, poništiti ono negdje drugdje događaja, predvidjeti njegov kraj izuzimajući ga iz linearnog vremena, prigrabiti stvari prije nego se dogode**

poradi ravnodušnosti i tuposti. Povijest se više ne može prevladati, više ne može dokučiti vlastitu konačnost niti snivati o svom kraju. Ona se urušava odnosno ukopava u svom trenutačnom efektu, samoiscrpljuje se u specijalnim efektima, implodira u tekućim događajima.

U biti, više se ne može govoriti o kraju povijesti jer ona više nema vremena da pristupi vlastitom kraju. S ubrzanjem njezinih učinaka, njezin smisao neminovno decelerira. Okončat će zaustavljanjem, utrnut će poput svjetlosti i vremena na periferiji beskonačno guste mase...

I čovječanstvo ima svoj Veliki prasak: određenu kritičnu gustoću, određenu koncentraciju ljudi i razmjene što izaziva tu eksploziju koju zovemo povijest, a to je upravo disperzija zgusnutih, hijeratskih jezgri prijašnjih civilizacija. Danas živimo obrnuti efekt: prekoračili smo prag kritične mase glede populacije, događaja, informacije, kontrole inverznog procesa inercije povijesti i politike. Na kozmičkoj razini više ne znamo jesmo li dosegnuli tu brzinu oslobođenja s kojom bi sudjelovali u trajnoj odnosno konačnoj ekspanziji (to će izvan svake sumnje zauvijek ostati neizvjesno). Na ljudskoj razini, gdje su izgledi ograničeni, moguće je da sama energija uposlena oko oslobođenja vrsta (akceleracija razmnožavanja, tehnike i razmjene tijekom stoljeća) pridonosi razularenosti mase i otporu koji nosi početnu energiju dok nas vuče dilјem nemilosrdnog kretanja proturječja i inercije.

Da li se svemir beskonačno širi, ili se skuplja u beskonačno gustu i beskonačno malenu jezgru, ovisit će o njegovoj kritičnoj masi (s obzirom na to koja ješspekulacija beskonačna glede otkrića novijih čestica). Po toj analogiji, povijest čovječanstva bit će evolucijska odnosno involucijska ovisno o kritičnoj masi humaniteta. Da li se vidimo kao galaksije, na konačnoj orbiti koja nas međusobno razdvaja pod utjecajem strahovitog ubrzanja, ili je ta raspršenost u beskonačnost i sama osuđena na kraj, a ljudske se molekule sve više približavaju na način obrnutog efekta gravitacije? Pitanje glasi: je li ljudska masa koja raste iz dana u dan u stanju da kontrolira pulsiranje tog žanra?

Treća hipoteza, treća analogija. Još uvijek se bavimo točkom gubljenja, točkom iščeznuća, točkom nestajanja, ali ovaj put po crti glazbe. Nazvat ću ga efekt stereofonije. Svi smo opsjednuti visokom kakvoćom reprodukcije, kvalitetom glazbene "transmisije". Konzola naših kanala opremljena je prijemnicima, pojačalima i pretpojačalima, miksamo, podešavamo i multipliciramo trake u potrazi za nepogrešivom ili preciznom glazbom. Je li to još uvijek glazba? Gdje je prag kakvoće nakon kojeg bi glazba kao takva nestala? Nestanak neće uslijediti poradi manjka glazbe, nestat će jer je prekoračila tu granicu, nestat će u perfekciji svoje materijalnosti, u vlastitim specijalnim efektima. Nakon te točke više nema prosuđivanja niti estetskog zadovoljstva. Ekstaza muzikalnosti proizvodi vlastiti kraj.

Nestanak povijesti iste je vrste: i tu smo prešli granicu nakon koje povijest kao takva, podložna činjeničnoj i informacijskoj sofistikaciji, prestaje postojati. Ogromne dobi trenutne difuzije, specijalnih efekata, sekundarnih efekata, utišavanja - i taj čuveni Larsenov efekt iz akustike uzrokovan prekomjernim približavanjem izvora i primatelja, u povijesti via prekomjernog približavanja, dakle užasna interferencija nekog događaja i njegove difuzije - uzrokuju kratki spoj između uzroka i posljedice, slično onome što se u mikrofizici događa između objekta i eksperimentirajućeg subjekta (ali i u društvenim znanostima!). Sve ono što ima za nužnu posljedicu neizvjesnost događaja, poput prekomjerne kakvoće zvuka, vodi, u skladu sa glazbom, ka radikalnoj neizvjesnosti. Elias Cannetti dobro kaže: "od određene točke" više ništa nije istinito. I zbog toga nam izmiče blaga glazba povijesti, nestaje pod mikroskopom odnosno u stereofoniji informacija.

U srcu informacije nalazi se povijest koju proganja vlastiti nestanak. Na poklopcu hi-fija glazbu proganja njezin nestanak. U srži eksperimenta znanost proganja nestanak objekta. U pornografiji stožerna je spolnost progonjena vlastitim nestankom. Svugdje se nalazi isti efekt stereofonije, apsolutnog približavanja stvarnog: isti efekt simulacije.

Ova je dimenzija točke nestajanja - gdje je još uvijek povijest, gdje je još uvijek glazba - nepopravljiva. Gdje se treba zaustaviti u poboljšavanju stereo uređaja? Njegove se granice neprestano pomiču odnosno prisilno povlače pred tehničkom opsesijom. Gdje se treba zaustaviti informacija? Pred takvom fascinacijom s "realnim vremenom", visokom kakvoćom, može se tek uteći moralnim prigovorima, a tu nema mnogo smisla/težine.

Kad se jednom pređe ta točka, proces je nepovratan, suprotno onoj nadi koju gaji Cannetti. Više nećemo moći pronaći glazbu koja je postojala prije sterea (možda tek po efektu koji priziva suplementarne tehnike simulacije), nećemo moći pronaći povijest koja je postojala prije informacija i medija. Izvorna bit glazbe, izvorni koncept povijesti je nestao jer više ih ne možemo izdvojiti iz njihovih modela za usavršavanje, a to su isto tako njihovi modeli simulacije, prisilne apsorpcije u hiperrealnost koja ih briše. Više nikada nećemo moći znati koje je društvo i koja glazba postojala prije njihova rzanja u današnju beskorisnu perfekciju. Više nikad nećemo moći znati koja je povijest postojala prije njezinog uvlačenja u tehničku perfekciju informacije - više nikada nećemo moći pronaći stvari onakve kakve su bile prije njihovog raspršivanja u zgotovljenom modelu.

Iznenada, situacija je opet postala originalna. Mogućnost iskoraka iz povijesti poradi ulaska u simulaciju samo je posljedica činjenice da je u osnovi sama povijest tek neizmjerni model simulacije. Ne u smislu da bi njezino postojanje samo povećalo količinu pripovijesti odnosno inter-

pretacije kojom smo je opskrbili, već s obzirom na vrijeme u kojem se zbiva, linearno vrijeme koje je isto tako vrijeme kraja neograničene odgode kraja. Ovo je jedino vrijeme u kojem se povijest može dogoditi, drugim riječima, u sukcesiji ne-sumanutih činjenica koje određuju uzrok i posljedicu, bez ikakvog pozivanja na apsolutnu nužnost ostaju u neravnoteži glede budućnosti. Koliko je to drukčije od ritualnih društava u kojima su sve stvari određene po podrijetlu i gdje ceremonija ponavlja perfekciju izvornog događaja. Naspram tog poretka zgotovljenog (ispunjenog) vremena oslobođenje od "stvarnog" vremena povijesti, produkcija linearnog i diferencijalnog vremena pojavljuje se kao posve umjetan proces. Otkud dolazi ta napetost, otkud to "ono što se mora dogoditi dogodit će se na kraju vremena" (Sudnji dan, spasenje ili katastrofa), i glede kojih uvida se postavlja istek roka odnosno dan spoznaje koji ne podliježe proračunu pa ostaje kvazi neproračunljiv? Taj pravocrtni model zacijelo se u očima kultura koje nemaju ideju diferencijalnog "datuma sazrijevanja", susljednost sekvenci stvari i konačnost čini savršeno fikcionalan, posve apsurdan i nematerijalan. Scenarij koji bi se inače smatrao da priziva zlo. Najranije kršćanske pokrete karakterizirao je vatreni otpor spram svakog pokušaja da se ukloni nadolazak kraljevstva Božjeg. Prihvaćanje takve "povijesne" perspektive spasenja, njezinog neispunjenja u sadašnjosti, ne prolazi bez nasilja, a sve su hereze neprestano ponavljale taj lajtmotiv ispunjenja obećanja u sadašnjosti. Nešto u redoslijedu izazova vremena. Čitave su zajednice došle do točke ugrožavanja života poradi ubrzavanja dolaska Kraljevstva. A kako im je to obećano na kraju vremena, sve što valja učiniti jest završiti vrijeme, smjesta (i osobno).

Čitavu povijest prati izazov tisućljeća upućen temporalnosti povijesti. Povijesna perspektiva koja u navraćanju izmješta igru na razinu hipotetičnog kraja uvijek je bila oporbena spram usudbenog zahtjeva odnosno partikulariteta, spram usudbene strategije vremena koja želi spaliti postaje i zaći s onu stranu kraja. Ne možemo reći je li neka od tih tendencija u većoj mjeri djelovala na onu drugu, a u tijeku povijesti i nadalje stoji goruće pitanje: trebamo li ili ne trebamo čekati? Sve od mesijanskog preobraćenja prvih kršćana, preko hereza i buna uvijek je postojala ta anticipacija kraja; u konačnici kroz smrt, kroz zavodljivo samoubojstvo da bi se Bog odvratio od povijesti i suočio s vlastitom odgovornošću onkraj završetka, s ispunjenjem. Što je to ustvari terorizam negoli vlastiti način zgotovljavanja povijesti? On neposrednim i totalnim činom namamljuje moć u zamku. Umjesto čekanja konačnog roka on se postavlja vis-a-vis ekstatičnog kraja u nadi da će natjerati odnosno potaći uvjete za Sudnji dan. Iluzorni izazov, naravno, pa ipak uvijek fascinantan jer, u dubljem smislu, ni vrijeme ni povijest nisu nikad bili prihvaćeni odnosno prigrljeni. Svatko je svjestan arbitrarnosti odnosno umjetne naravi vremena i povijesti. Mi nikada ne nasjedamo onima koji bi nas spasili.

Postoji li izvan ograničenja terorizma u globalnoj fantaziji o katastrofi koja lebdi nad današnjim svijetom tračak zahtjeva za parousiom? Zahtjev za nasilnom odlukom na realnost kad nas ova realnost ustvari beskonačno zavarava u hiperrealnosti? Postignuće hiperrealnosti jest zatiranje obračuna, Sudnjeg dana, Apokalipse odnosno Revolucije. Sve nam rasprave o kraju izmiču, a povijest nema nikakve mogućnosti da ih usvoji jer će se one u međuvremenu već okončati (to je još uvijek priča o Kafkinom Mesiji: on dolazi prekasno, jedan dan prekasno, a taj je vremenski razmak, ta diskrepancija postala nepodnošljiva). Da bismo presreli Mesiju mi ćemo namjestiti kraj. Takva je oduvijek bila narav demonskog iskušenja: krivotvoriti kraj i sve proračune glede završetaka, krivotvoriti vrijeme i pojavu stvari čime glede ispunjenja potičemo našu sklonost ka nestrpljivosti. Odnosno natuknuti kradom da je samo obećanje ispunjenja lažno i dijabolično.

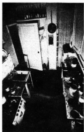
Odgovarajuća tajna o tisućljeću javlja se preko naše opsesije realnim vremenom, trenutačnom informacijom: riješiti se trajnosti, diferencijalnog vremena, poništiti ono nešto drugdje događaja, predvidjeti njegov kraj izuzimajući ga iz linearnog vremena, prigrabiti stvari prije nego se dogode. U tom smislu realno je vrijeme više umjetno od diferencijalnog vremena jer ono uključuje svoje poricanje - ako od događaja želimo neposredan užitak, ako ga želimo živjeti u trenutku kao da smo već tamo, to je stoga jer više ne gajimo nikakvo povjerenje u smisao ili svrhu događaja. Isto se poricanje može opaziti u posve nasuprotnim stajalištima - u historizaciji, u arhiviranju, u pamćenju svega što se odnosi na našu prošlost kao i ono što pripada svakoj drugoj kulturi. Nije li to simptom kolektivnog predosjećaja kraja, tj. da ćemo time morati doći do kraja događaja i živog povijesnog vremena pa se valja naoružati sa svim oblicima umjetne memorije, sa svim znakovima prošlosti da bi se suprotstavili odsuću budućnosti i predstojećem ledenom dobu? Nisu li mentalne i intelektualne strukture, dok tragaju za malo vjerojatnim uzašašćem, u procesu ukopavanja i sažimanja u memorije, u arhive? Sve misli, sve ideje zasut će se mudrošću Godine 2000. One već njuše dah terora Godine 2000. One nagonski usvajaju rješenje onih kriogenika po kojima valja uroniti u tekući dušik čime bi se trebao iznaći način za preživljavanje.

Društva koja više ništa ne očekuju od buduće sukcesije stvari i koja sve manje vjeruju u povijest, društva koja se gube na pozadini futuroloških tehnologija, iza hrpetina informacija, u celularnoj mreži komunikacije gdje je vrijeme konačno izbrisano u čistom kruženju - te se generacije možda nikada neće probuditi, a toga neće biti ni svjesne. Godina 2000. ne mora se ni zbiti - o tomu oni ne znaju ništa.

*S engleskog preveo: Miloš Đurđević*



**U biti, više se ne može govoriti o kraju povijesti jer ona više nema vremena da pristupi vlastitom kraju. S ubrzanjem njezinih učinaka, njezin smisao neminovno decelerira. Okončat će zaustavljanjem, utrnut će poput svjetlosti i vremena na periferiji beskonačno guste mase**



Ilya Kabakov

# Totalna instalacija

## Predavanje na Visokoj školi za umjetnost, Frankfurt na Majni, travanj 1992.

Sveobuhvatan odgovor na pitanje što je instalacija ne mogu dati. U biti, ja zapravo ne znam "što" je to instalacija, iako se "toj instalaciji" već godinama posvećujem s velikim entuzijazmom i oduševljenjem. Ipak, objasnimo taj predmet i porazgovarajmo prije svega o onoj njegovoj vrsti što je nazivamo "totalnom instalacijom".

Ta oznaka ne zasniva se na raznovrsnosti i mnogobrojnosti sastavnih dijelova instalacije, već na njenom ustroju, koji posjetitelja nuka da se unese u njeno središte, štoviše, da od nje biva progutan. U tom kontekstu možemo promatrati nekoliko drukčijih instalacija: 1. male instalacije, koje u sebi objedinjuju kombinacije nekoliko objekata (primjerice **Steinbachove** "Police"); 2. one koje su "prislonjene" uza zid - one zauzimaju čitav zid ili dio poda (to vidimo kod **Merza**); 3. one koje ispunjavaju gotovo čitav prostor koji im je stavljen na raspolaganje (**McCollum**).

U svim ovdje navedenim slučajevima posjetitelj ostaje posve slobodan, jer prostor koji okružuje njega i instalaciju ostaje u potpunosti indiferentan, takoreći ravnodušan prema svemu što okružuje. I makar objekti u prvom i drugom slučaju mogu biti vrlo veliki, a u trećem izložbeni prostor - nalik gigantskoj robnoj kući, u kojoj je zbog preobilja nemoguće išta vidjeti - može biti ispunjen, pa čak i prenatrpan, prostor u kojemu se sve nalazi posve je ravnodušan prema svim predmetima, kao da želi reći da za njih ne postoji, da oni dolaze i prolaze, dočim je on postojan poput neu-

tralne futrole. U toj svojoj funkciji on jedino mora biti čist, jednostavna oblika, po mogućnosti velik (širok, visok) i - ravnomjerno mirno svjetlo pada na svjetle zidove - vrlo dobro osvjetljen. U slučajevima kada je svjetlo ugašeno, a svjetlosni objekti "funkcioniraju" (nešto svjetluca, svijetli, fosforiscira u tami), posjetitelj mora biti siguran da stoji na ravnome podu, u prostoriji čistih zidova; to znači da se nalazi u istoj prostoriji kao u prvoj varijanti, tek što je ovdje "mračno". Posjetitelj se u prostorima o kojima je ovdje riječ mora osjećati dobro i sigurno kao na svakom drugom civiliziranom mjestu: na aerodromu, u banci, u WC-u koji blista od čistoće, na mjestima koja se u tom smislu ni po čemu ne razlikuju od izložbenog prostora. (A propos, svaki WC može poslužiti kao dobar model ekspozicije o kojoj govorim: neutralna, čista i svjetla prostorija, optimalno razmješteni "objekti" koji se dobro i brzo daju prepoznati, te jednostavna orijentacija odmah po trenutku ulaska u prostoriju).

Na uzajamnom odnosu objekata i izložbenog prostora koji ih okružuje zadržao sam se tako dugo jer smatram da se te korelacije na Istoku znatno razlikuju od onih na Zapadu, točnije one u Rusiji od onih u zapadnoj Europi, odnosno Americi. Posebno važno je da ta razlika ne postoji samo u spomenutoj "izložbenoj situaciji", već takoreći u "realnome" životu, gdje ta razlika postaje vidljiva na svakom koraku i može je se ubrojiti u "mentalitete" tih dvaju svjetova. Sada ću reći nekoliko riječi o tome, jer se ta tema neposredno odnosi na moje daljnje izlaganje.

Odnos između objekta i prostora koji ga okružuje na Zapadu se pokazuje tako da odlučujuća, bitna i dominantna uloga pripada samo objektu. To odmah upada u oči, čim se stigne "na Zapad". Nepregledno more svih mogućih stvari: mehanizmi, predmeti, odjeća, namještaj - milijuni stvari koje okružuju čovjeka i olakšavaju mu život i rad - svi ti objekti u potpunosti opkoljavaju i obuhvaćaju njegov život, ispunjuju sve, danomice i zauvijek "okružujući" njegovo tijelo, pa čak i, kako se kaže, njegovu dušu. Sve "radi", funkcionira, bruji. Sve stvari lijepo su izrađene, gotovo uvijek su nove, te se jasno i svakome razumljivo razlikuju jedna od druge. Sve ima svoju jasno izraženu "individualnost".

Prostor, u kojem sva ta nakupina diše i egzistira, u potpunosti se lišava svog individualnog značenja. On ne izriče apsolutno ništa, nema vlastitih karakteristika, osim neutralnih svojstava da bude jednostavan, nenametljiv, svijetao i čist. Nikakvu pažnju on ne privlači, već jednostavno služi kao mjesto na kojem su smješteni svi ti predmeti. U tom smislu prostor skladišta u principu se ni po čemu ne razlikuje od muzejskog prostora, niti se prostor aerodroma razlikuje od prostora u privatnoj kući.

Na Istoku, točnije u Rusiji, stanje je upravo obrnuto. U životu pojedinca stvari tamo ne igraju toliko važnu ulogu kao na Zapadu. Prije svega stoga što ih se jedva može dobiti, a ako bi ih i bilo, u pravilu su stare, istrošene i prljave; ako se radi o nekakvim uređajima, oni u pravilu ne funkcioniraju i jednostavno žive kao smeće; ako se pak radi o odjeći, namještaju ili predmetima za svakodnevnu upotrebu, svi su međusobno vrlo slični, jedva da se međusobno razlikuju, a svi zajedno podsjećaju na hrpu starih stvari otprilike iste boje. Ali prostori u kojima se te stvari nalaze, ti "naši" prostori!... O, kako li se oni samo razlikuju jedan od drugoga! Kako je samo nevjerojatan utjecaj tih razlika na stanovnike naše zemlje! Kako duboko i brzo "naš" stanovnik uspijeva shvatiti mjesto na koje je dospio! I kako se zbog toga samo drukčije ponaša, kod kuće, kod susjeda, u kakvoj službenoj prostoriji, u sobi svoga nadređenog, u metrou, na kolodvoru, na svim drugim mjestima koja se uopće ne mogu nabrojati. To "drukčije" ponašanje čovjeku kod nas nalaže svako pojedinačno mjesto, koje jasno artikulira što je i što znači. Svako mjesto kod nas ima snažno izraženo lice i vlastiti lik, svaki u jednakoj mjeri agresivan. Uzajamna igra svjetla i sjene, proporcije zidova i prozora, sastav materijala i njihovo stanje, posebna boja zidova, stropa i poda, zapuštenost i izgled malih, gotovo nezamjetnih detalja - sve to stvara posebno "ozračje" koje se razlikuje od mjesta do mjesta. Isti ti predmeti, koji na Zapadu vode zaseban život - stolovi, stolci itd. - kod nas su samo potrepštine sveukupna ozračja koje ih uvlači u sebe i daje im uloge, ne bi li postali beznačajni "dijelovi" te tajnovite, a istom moćne i uvjerljive "cjeline".

Sve gore navedeno dalo mi je poticaj da prostor koji je okružuje nužno uključim u instalaciju. To me dovelo do one vrste instalacije što je nazivam "totalnom instalacijom". U tom slučaju, instalacija upravlja posjetiteljem koji se do tada osjećao dovoljno slobodan promatrajući slike i plastike. Na određeni način, on postaje njenom žrtvom. Da budemo precizniji, on je istodobno i posjetitelj i "žrtva", dok s jedne strane promatra i vrednuje instalaciju, s druge prati asocijacije, misli i sjećanja koja se u njemu počinju javljati kada ga obuzme intenzivno ozračje totalne instalacije.

**Instalacija upravlja posjetiteljem koji se do tada osjećao dovoljno slobodan promatrajući slike i plastike. Na određen način, on postaje njenom žrtvom. Da budemo precizniji, on je istodobno i posjetitelj i "žrtva"**

Jednim dijelom to podsjeća na stanje u kojem se čovjek nalazi dok čita knjigu. S jedne strane, čitatelj se nalazi usred knjige, sred njene dubine u koju ga šalje autor, dok s druge, ako baš nije veliko naivno dijete, pred sobom ima samo papir, ispunjen crnim slovima. Pred njim se nalazi autorov stil, koji uspoređuje sa stilovima drugih autora, a knjigu s drugim knjigama (ne "kasnije", već usporedno sa čitanjem knjige). Čitatelj razumije što autor želi reći, promatra njegove manevre i ciljeve - dobro da je taj toliko prepoznatljiv dok piše - i tako dalje. Opažaji te vrste za takvog su promatrača moguće samo ako je autoru uspjelo stvoriti potpunu literarnu iluziju, dovoljno, što je još važnije, ako sam u nju vjeruje. Tek tada funkcionira mehanizam te "dvostruke" radnje: doživljaj iluzije i njena *istodobna* refleksija.

Uzgred, postoje i vrste umjetnosti kod kojih je uranjanje u iluziju unaprijed zajamčeno (kazalište, film). Nije lako pratiti njihovu radnju, a da se na nju istodobno daju unutarnji osvrti. Dinamika radnje - ma koliko glupa mogla biti - odnosi čovjeka, realnost ljudske priče ga opčarava. Ali pri promatranju nepokretnih formi plastika i slika refleksija prevladava nad iluzijom, najkasnije u trenutku kada proma-

trač prestaje vjerovati da se u slikama nalazi realnost. Totalna instalacija, s druge strane, vraća nam iluziju o mjestima na koja nas šalje autor.

Neka mi kao njenom zastupniku na ovome mjestu bude dozvoljeno da kažem nekoliko svečanih, ponesenih riječi o instalaciji i njenom mjestu u likovnoj umjetnosti. Za mene je ovo ponovno doba mijene u povijesti, kao što je bio slučaj s tri "velika" razdoblja europske umjetnosti koja su prethodila, koja su se kontinuirano razvijala jedno iz drugoga i nadovezivala jedno na drugo. To su ikona, freska i slika. U tom pobrojenom nizu - u to sam uvjeren i tako osjećam - instalacija će zauzeti četvrto mjesto, nakon što od slike preuzme rang i uključi je u sebe. Nije to nikakav smjer u umjetnosti, nikakav novi ili moderni stil, koji će ubrzo nestati. Ne, to je novi žanr, koji se još nalazi na početku svoga razvoja i koji je još uvijek vrlo mlad. Pred njim se još nalazi otkrivanje njegovih, za sada još uvijek skrivenih mogućnosti.

A sada nešto opširnije o totalnoj instalaciji. Situacija u kojoj se posjetitelj nalazi za njega je posve neočekivana, objekti su u njoj u potpunosti srasli sa svojim okružjem, a njegov susjed - promatrač sâm - u toj dimenziji postaje komponentom cjelokupnosti.

Što u tom kontekstu znači u potpunosti preoblikovan prostor? To znači da je životni prostor posjetitelja u cijelosti promijenjen ili iznova oblikovan. Promijenjeni, iznova obojani zidovi, strop i pod; izgrađen je novi interijer, visina, širina i dužina prvotnog prostora sada su izmijenjeni - naravno, samo u mjeri u kojoj je to za instalaciju nužno i odgovara njenim proporcijama. Ovdje se moram osvrnuti na prvi konflikt koji smjesta nastaje. Sekundu prije, no što će ući u instalaciju, posjetitelj se nalazi u prisnome okružju koje doživljava kao nešto neutralno (što je, u najširem smislu riječi, također instalacija): u salama muzeja, u ulaznoj hali, kod blagajne i tako dalje. Tu valja spomenuti i stupanj značenja mjesta na kojem se posjetitelj nalazio prije no što je stupio u instalaciju: o tom "stupnju" praktično ovisi mnogo toga što će posjetitelj iz instalacije ponijeti sa sobom. To mjesto posjetitelj unaprijed mora doživjeti kao nešto značajno, visoko umjetničko i štovanja vrijedno. Nabrojimo prema stupnjevima: galerija visokog ranga, ICA ili umjetnička hala (umjetničko udruženje) i muzej. Status tih institucija uvelike pomaže da se one instalacije u kojima se u pravilu radi s profanim svijetom i banalnim materijalom prihvate kao "velika umjetnost". No mora se reći i da se u činjenici da se ispred instalacije nalaze drugi dobro osvijetljeni i sređeni prostori, te da posjetitelj to ni trenutka ne zaboravlja, nalazi poteškoća u primjeni različitih tajnovitih, iracionalnih i "zagonetnih" efekata, neovisno o tome koliko su dobro koncipirani i izvedeni. Iskustvo (barem moje) pokazalo je da unatoč najiskrenijoj autorovoj želji da nešto na taj način kreira, postoji rizik da se sve pretvori u sajam i postigne upravo suprotan učinak. Sve te mračne sobe, tame išarane tajnovitim svjetlom i treperenjem, izgledaju kao sajamski šatori upravo stoga što posjetitelj dobro zna da se ne nalazi u samotnoj šumskoj kolibi, noću, usred močvare, već ga samo dva koraka dijele od toplih, osvijetljenih sala. On razumije da je sve oko njega posebno aranžirano i izgrađeno, te bi li na njega na određen način "djelovalo". Ta patvorenost, međutim, ne iziskuje prevladavanje: u totalnoj instalaciji ona mora biti očuvana u punom opsegu. Promatrač ne smije zaboraviti da pred sobom ima prevaru, te da je sve samo privid, stvoren kako bi izazvao dojam. Sve se mora doimati kao kazališna pozornica na koju posjetitelj za vrijeme stanke smije stupiti (kao u komadu "Cats" na Broadwayu). U tom smislu, totalna instalacija nije poprište zastale *radnje*, gdje se nekakav *događaj* zbio, zbiva se ili će se zbiti. I budući da je, ponavljam, unutar takve instalacije teško postići uvjerljiv efekt mora, noći pune mjesečine ili kakva dalekog, fantastičnog prostora, bolje je da se muzejske sale spoje s prostorima u kojima se nalaze sobe, nizovi soba, nekakvi hodnici ili ukrštenja tih soba i hodnika. Posrijedi je, dakle, "najnormalnije" socijalno okruženje kakvo okružuje čovjeka iz grada (a posjetitelji izložbi uglavnom i jesu stanovnici grada) i zrcali čitav njegov život i sve njegove probleme. Ta "socijalna prepoznatljivost" mjesta za posjetitelja u totalnoj instalaciji igra neobično važnu ulogu, jer posjetitelj zna kako se unutar nje ima ponašati, kuda i kako će se *kretati* unutar takva interijera. To njegovo *kretanje* u "socijalnom" okruženju instalacije jedno je od najvažnijih umjetničkih sredstava pri radu s totalnom instalacijom, usporedno s ostalima, o kojima će kasnije biti riječ.

U tom smislu, totalne instalacije mogu se podijeliti na one koje funkcioniraju s jednim i one koje se sastoje od dva, tri ili više prostora. Kada posjetitelj stupi u prostoriju, istog časa može zahvatiti sve što je u njoj postavljeno, stječući o svemu kompaktnu i definitivnu predodžbu. Uslijedit će samo još njegovo kretanje od objekta do objekta, u kojem se povodi isključivo za vlastitim interesom. (Umjetno dijeljenje te prostorije pregradama ništa ne mijenja na stvari, jer cjelina dominira nad pojedinačnim.) Posve drukčija situacija nastupa kada se instalacija sastoji od više prostora. Druga soba "funkcionira" u korelaciji s prvom, a ne više u suprotnosti spram "normalnog" muzealnog okružja. Posjetitelj je prisiljen razviti novi ugođaj, u suprotnosti prema dojmu koji je stekao u prvoj sobi. Upravo to prelaženje iz jednog instalacijskog prostora u drugi stvara onaj posebni dramaturški efekt koji dopušta da se niz takvih prelaženja inscenira kao neka vrsta kazališnog komada u kojemu su dojmovi na kraju instalacije posve različiti od onih na početku. Usporedba s dobro konstruiranom dramaturgijom kazališnog komada ovdje je bez daljnjega na mjestu, iako je mjerilo promjene u kazališnom komadu vrijeme, dočim se kod instalacije promjena odvija u prelaženju iz jednog prostora u drugi. Ali i vrijeme instalacije, posebice ako se radi o velikoj i dugačkoj, fungira kao faktor koji nipošto nije nebitan. Na vrijeme u instalacijama kasnije ću se još jednom osvrnuti. Dramaturgija totalne instalacije izvedena je tako da posjetitelj - u onoj mjeri u kojoj se kreće kroz jednu sobu - u svakoj od soba stječe nova iskustva, doživljavajući prelaženje iz jedne u drugu kao poseban, često neočekivan *događaj*. Ali isti takav prijelom, što ga ovdje nazivam događajem, moguć je i u samo jednoj prostoriji. Tada je u pravilu povezan s

kontrastom unutar vizualne i verbalne informacije koja je smještena do njega. Tekst, koji se u takvim slučajevima često stavlja pokraj vizualnog objekta, u mnogim slučajevima nije tek puko objašnjenje, već im daje i posve novo značenje.

Uloga koja se unutar instalacije pripisuje tekstu vrlo je velika. Totalna instalacija u sebe vrlo lako prima velike količine teksta. Posjetitelj *čita* iz instalacije. Nakon četiri godine rada s tekstovima u instalacijama mogu to sa sigurnošću tvrditi. Posjetitelj zastaje i čita predgovore, objašnjenja kraj objekata, jednostavno izvješene tekstove, neovisno o njihovoj *količini*. Isprva sam smatrao da tekstovi u instalaciji predstavljaju velik rizik, te sam se - budući da nisam mogao bez njih - pribojavao katastrofe, kao što i priliči ruskom autoru. Ali moji strahovi pokazali su se neosnovanima, što u velikoj mjeri pripisujem jednoj osobini instalacije, naime onoj da u sebe ne uključuje samo sve vrste plastične umjetnosti kao što su crtež, slika ili objekt, već i druge žanrove kao što su tekst, glazba ili show. Ta osobina pretvara instalaciju u sveukupno umjetničko djelo, o čemu se snivalo još na početku stoljeća. U totalnoj instalaciji od posebnog je interesa koliko se prirodno u njoj sjedinjuju prostor i vrijeme, taj bračni par čiji članovi u uobičajenim uvjetima vode zasebne živote. Plastične umjetnosti ostale su lišene doživljaja vremena. Naravno, mnoge suvremene slike i plastike računaju s tim da se promatrač u njih trajno zadubi i zauvijek utrne u osjetu vječnosti kojom zrače. U današnjim muzejima, međutim, velik broj eksponata koji vise u neposrednoj blizini proždire taj osjećaj. Za posjetitelja sve se pretvara u brzo nizanje znakova. **Miró, Picasso, Pollock...** Čovjek počinje zavidjeti kazalištu, kinu ili konzervatoriju u kojem satima sjedi zadubljen u glazbu. Kako da se plastičnoj umjetnosti vrati vrijeme koje joj se otelo?

U velikoj totalnoj instalaciji to je postalo moguće. U rastresenoj koncentraciji posjetitelj satima luta kroz instalaciju, promatra, ide dalje, razmišlja, vraća se. Posebno ozračje koje ga okružuje izoštrava njegovu pažnju, dopuštajući mu da se izgubi u sjećanjima, dok u mislima prelazi s jedne razine na drugu. Jer instalacija, ako je pravilno konstruirana, mora raditi na svim "etažama" - od najbanalnije, profane, sve do visoko intelektualne, "duhovne".

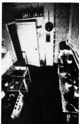
Vodeća uloga u tom sveukupnom umjetničkom djelu pripada svjetlu. O njemu doslovce ovisi sve. Funkcije svjetla u instalaciji iznimno su raznovrsne. Svjetlo je prije svega djelotvorno u stvaranju okružja kao posebne, nabijene atmosfere: jarko svjetlo, polusvjetlo, polutama, snop svjetla koji osvjetljava samo jedan objekt i napokon svjetiljka sama, koja počesto, uzeta sama za sebe, zna biti izražajan predmet - stara, prljava, prašnjava... Značaj svjetla u totalnoj instalaciji kao sredstva za proizvodnju posebnog ozračja sjećanja i fantaziranja neprocjenjiv je, posebice kada se radi o prigušenom svjetlu. U "dugačkim" instalacijama (u hodnicima ili nizovima soba) svjetlo vodi posjetitelja; u drugim slučajevima ono koncentrira njegovu pažnju ili ga čini rastresenim, proizvodi intimnu ugodu ili ludilo umobolnice. Jednako prirodno kao svjetlo u totalnoj instalaciji "žive" glasovi, pjesma i glazba, različiti zvukovi koji u svojoj funkciji nadopunjuju ili pojačavaju druge elemente ili su - poput teksta - u stanju čak i da cjelini daju drugo značenje i izvrnu cjelokupni smisao.

Jedna od posebnosti totalne instalacije nalazi se u činjenici da se ona sastoji od nekolicine ili mnoštva samostalnih instalacija, što donekle podsjeća na zgradu: postoji kuća kao cjelina, a postoje i pojedinačne sobe od kojih se kuća sastoji. To mnoštvo instalacija, integriranih u jednoj velikoj, pruža jednu od najzanimljivijih mogućnosti oblikovanja instalacije. Ali ona u sebi krije i opasnost destrukcije i kaosa, kao FIAK, koji se sastoji od mnoštva paviljona. Istom, prijeti i opasnost dosade, monotonije, kao kada se u dugačkom vlaku prelazi iz vagona u vagon. Ne bi li se to izbjeglo, neophodna je velika preciznost razmještaja svih dijelova unutar cjeline. Postoji bezbroj problema, pitanja i mogućnosti koje još nisu jasne ili pak mogu iskrsnuti za vrijeme rada. I to nas ne treba čuditi. Instalacija je, kao što sam rekao, vrlo mlada umjetnost, a pravila njena ustrojstva, njene unutarnje zakonitosti i njene dublje strukture još su uvijek gotovo nepoznate. Svi koji se njome bave kreću se u mraku poput slijepaca, povođeći se jedino za intuicijom. U toj situaciji možemo pozavidjeti "slici", kao vrsti umjetnosti u kojoj su gotovo sve zakonitosti otkrivene tijekom njenog dugog razvoja. Rad na instalaciji podsjeća na znamenitu parabolu o slijepcima i slonu, gdje je svatko na osnovi dijela koji je dodirnuo mislio da može imenovati cjelinu.

A propos, recimo nešto o slici, najbližoj srodnici instalacije, točnije, njenoj majci (nasuprot kazalištu, arhitekturi, književnosti ili izložbenoj umjetnosti, granama koje također mogu pretendirati na blisko srodstvo, ali samo kao stričevi, strine, ujaci i tako dalje). Instalacija se spram svoje majke odnosi vrlo dobrohotno. Poput dobre kćeri ili sina, koji - kao što je običaj u dobroj patrijarhalnoj obitelji - ne odbacuju svoje roditelje, ona joj dodjeljuje veliku, svjetlu sobu, najbolju u čitavoj kući.

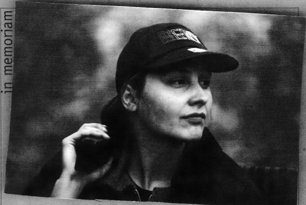
Tom metaforom želio bih naglasiti da "slika", nimalo lišena svoje samostalnosti (iako, naravno, gubi upravo tu samostalnost), u instalaciji nastavlja svoj život i tako zadobiva značenje. Kao ni ostala sredstva prikazivanja (crteži, sheme, plakati i tako dalje), slika ne gubi svoje plastične osobine, već u instalaciji zadobiva novi kontekst, novo značenje i nove aspekte, sudjelujući u njenoj kompliciranoj mnogoslojnoj strukturi. Da zaokružim ovaj uvod u totalnu instalaciju, koji (ne instalacija, već govor) spada u tip hvalospjeva s patosom, neizostavnim u tome žanru, usuđujem se ustvrditi: kao što nam "slika" omogućuje da spoznamo treću dimenziju i ovladamo njome, instalacija će nam s vremenom omogućiti da prodremo u četvrtu dimenziju i istražimo je. Jer "slika" je po svojoj prirodi bila dvodimenzionalna, dočim instalacija, posebice totalna - u što se svatko tko je razgleda lako može uvjeriti - predstavlja nešto trodimenzionalno. NO, VIDJET ĆEMO...

*S njemačkog preveo: Boris Perić*



**Usporedba s dobro konstruiranom dramaturgijom kazališnog komada ovdje je bez daljnjega na mjestu, iako je mjerilo promjene u kazališnom komadu vrijeme, dočim se kod instalacije promjena odvija u prelaženju iz jednog prostora u drugi**

in memoriam



# Jelena Rajković 1969-1997.

Naraštaj "novog hrvatskog filma" od kojeg cjelokupna hrvatska kinematografija očekuje estetsku, moralnu i profesionalnu obnovu izgubio je jednu od svojih najvrsnijih pripadnica. Jelena Rajković umrla je nakon kratke i teške bolesti u listopadu ove godine, u času kad je bila pred svojim prvim cjelovečernjim filmom i u trenutku kad je cijela njena generacija ozbiljno zakucala spremna da preuzme u ruke nesigurnu sudbinu hrvatskih pokretnih slika. Umrla je u 28. godini ostavivši nekoliko kratkih igranih i dokumentarnih filmova koji su je potvrđivali kao jednu od najvećih nada našeg filma za naredno stoljeće.

Rođena 1969. u Zagrebu, Jelena Rajković se obrazovala i studirala u rodnom gradu i završila režiju na ADU 1995. Tijekom studija intenzivno je radila kao novinar na "Stojedinici", a slušatelji 101 osobito pamte niz njenih intervjua s uglednim kulturnjacima poput Gorea Vidala ili Miloša Formana. Prvi put je na sebe skrenula pažnju kritike formalno čistim i jednostavnim dokumentarcem *Blue Helmet* o vojnicima UN iz 1992. Nakon studentskog igranog prvijenca *Noć u tami* i nekoliko TV dokumentaraca diplomirala je 1995. srednjemetražnim socijalnim trilerom *Noć za slušanje*. *Noć za slušanje* postaje uskoro jedan od najuspješnijih hrvatskih studentskih filmova i paradigmatski film novog "crnog filma", ali i mladog hrvatskog filma u cjelini. Teško je naći film, predstavu ili knjigu koja tako potpuno prezentira mentalitet, svjetonazor i mitove hrvatske generacije šezdesetih kao ova priča o gnjevnom veteranu koji otima radijsku postaju. Ta smjesa gnjeva i razočaranja znala je pronaći put i do inozemnih gledatelja: osim u Puli (gdje je nagrađen za najbolji debitantski rad), film je prikazan i na više inozemnih festivala: u Muenchenu, Tel Avivu, Trstu, Parizu, Kalkuti, Leipzigu, Sorentu, Beču, Gindouxu, Atlanti...

*Noć za slušanje* imala je i svoj paradiksalni epilog. Nekoliko mjeseci nakon dovršenja filma u Krapini je ljutiti veteran učinio ono isto što i junak Noći za slušanje: upao u radio-postaju i uzeo voditelja za taoca, hoteći govoriti o svojim problemima. Jelena Rajković strelovito je reagirala dokumentarcem koji je dovršila nedugo prije smrti i koji, što ne iznenađuje, još nije prikazan na Hrvatskoj televiziji.

Jelena Rajković je uz Ivana Salaja bila među svim "novofilmašima" ponajviše generacijski autor, okrenuta uvelike naraštajnoj sudbini, ratu, politici i teškim i neveselim društvenim temama. Upravo je spomenuto dvoje autora prvo u hrvatskom filmu načelo trend dokumentarnosti, neorealizma i crnovalstva koji će uskoro zapljusnuti i hrvatsku prozu i kazališnu scenu. Uz to, Jelena je bila profesionalni pedant, krajnje brižljiva prema svakom zanatskom segmentu filmske umjetnosti. Obrtnička perfekcija njenih filmova nametnula je kolegama visoke standarde. Povrh svega toga, Jelena Rajković je bila živa, inteligentna i omiljena osoba koja će hrvatskom filmu - kako je rečeno za nekog drugog i drugom prilikom - svakog narednog dana sve više nedostajati.

Jurica Pavičić

Petar Brečić

# Kazališna povijesna kategorema

1
Evropski teatar novoga doba u svojim najreprezentativnijim primjerima radi tako kao da se nudi nekoj raspravi. On sam sebe maketira. Maketa gubi naravnu kompetenciju, izravno nadleštvo - postavlja se ispred rasprave i od nje iziskuje svoju prirodu, kao svoju radnu sposobnost. Počev od renesanse, teatar se pripravlja samo kao prvi čin. Poradi takva položaja što ga zauzima i napetosti što ju ima, suvremena poetika predlaže naziv: racionalni teatar. U stvari radi se o racionaliziranom teatru, u smislu jedne ekonomije osiguranja.

Od čega? Od samog teatarskog nadleštva u cijelom svjetskom postavu. Osiguranje od teatra postiglo se postavljanjem teatra na stručnost. Stručnost svagda proizvodi neku povoljnost - naručilo ju je i odnjegovalo pouzdanje. Teatarska povijest u cijelom vremenu traži i pronalazi osposobljene i zadužene glumce, te drugo profesionalno osoblje scenskog pogona. Tim načinom teatarska povijest zaštićuje povijesni materijal od teatra. Životnu kazališnu kompetenciju uvodi samo u prethistoriju. Teatar tamo ponekada ima moć zbiljske ovrhe. Ali to se zove ritual i dromenon. Odmah nakon toga teatar je separat. Od svega što mu se ponudi stvara svoju nepopustljivu zasebnost.

Poetika, koja u Grčkoj nije postavljala granicu svoga predmeta (mimesis je prirođen) u novome dobu ponudila je svoje ograničenje kao svoj predmet. To ograničenje uzidano je u gradske kazališne zgrade na Zemlji. Kako je poznato, **Aristotelova** poetika posve je obrađena, i okrenuta na stručnost. Postala je podloga. To se moglo dobiti, jer su neki njeni izvorni dijelovi izgubljeni. Koji? Možda je "gubljenje" način pripitomljavanja tajne. Ali i ono što je ostalo, ponekad radi duboko, prigađa se zagonetno. **G. Murray** bio je odbio jednu takvu proradu Aristotelove kazališne knjige. "Bacio je na nju novo svjetlo", veli **Francis Fergusson**. U stvari: potopio ju je u prethistoriju.

U povijesnu vremenu kazališni profesionalizam se naprosto nema kamo odbaciti. Stoga kazališna revolucija u svome zamahu traži prethistorijski prostor. Cijeli **Artaud** je u toj potrazi. Nedavno se **Peter Brook** vratio iz Afrike, kao iz lova. Napravio je tamo predstavu i donio je u Evropu. Radio je u nekom plemenu. Diluvijalni fosil potopio je u njegov naravni uvjet. Kažu da su se vidjeli neki znaci oživjelosti. **Grotowski** drži glumce kao prve posvećene ruptore... Ali naše doba u ideologijskom naletu smanjuje prethistoriju. Pistis je osvaja i napučuje, proširuje svoje vrijeme. Osim toga, koliko vrijedi ponuditi krštenicu svjetskoj Ustanovi, koja traži diplomu?

Prema pokusima izvedenim s prethistorijom, kazalište začimlje neku krizu i dolazi do nekog prevlasnog ishoda. Gdje se hoće samo vlast, odgađa se, izolira ili zabranjuje prevlast. "Sve su umjetnosti kazališne" glasi važna riječ **Roberta Pignarrea**. Stoga je najteže stradalo kazalište. Oblik njegovog stradanja je njegovo postručenje. A struka podliježe ovrsi opće narudžbe. Ova narudžba, koja postručava i tako ograničava, danas se jednostavno zove ideologija. Prema teatru ona stoji kao što je nekoć stajao ep. Iz epskog stanja kazalište je u grčkoj zbilji došlo do sebe. Ali ep je sadržavao tu mogućnost. Ima li teatar sličnu šansu u ideologiji koja, kao jedini pistis, pokriva cijeli svijet? (Političko ime pojave: totalitarizam, ili, aktualnije: totalitarizmi). Ako ima prilike, onda se ona može vidjeti samo kao trošnost ideologije, kao gomilanje svjetskog troška.

Možda pred izolirani teatar već dolazi prešnost teatarskog podrijetla. Nju apagogički priziva granični apsurd. Imamo gradove sa skladištima atomskoga oružja, mjesta kamo je sabrano samo Uništenje. Ali, istodobno i neposredno uz ta skladišta, navijeno na sigurnost, radi gradsko kazalište. Međutim, preše kazališnog podrijetla bilo je već pri prvim izolacijama teatra. Ipak, izolacija je napredovala, i to onako kako se neka zajednica uspinjala na mjesto svojih bogova. U početku ona je s njima u susjedskom odnosu, kao u ideologijama.

Gdje ima teatra, svagda ima osobe. Starija hrvatska riječ za glumiti je: graditi se. Latinski refleks povezanosti teatra i osobe još je izravniji: maska i osoba su jedna riječ: persona. (Ovo iskustvo valjda je osnovni, dubinski motiv rimske zloupotrebe i poništenja teatra.) Osoba je, prvotno, odvojenje. Da teatar radi s nekom razdijeljenosti, to mu kazuje i samo ime. Ono dolazi od gledati (theaomai). Gledati, pozicijski, znači biti odvojen, stajati izvan onoga što se može vidjeti. Ono što se može vidjeti je theatos, onaj koji gleda je theates. To su teatarske točke. Naizgled, radi se samo o tehničkom signalu. Ali za Grke ovo nije bila samo tehnika, barem ne u našem smislu puke priručnosti. Za Grke: ono što se ne vidi je slijepo. Ono je - sve. Slijepo je uvijek u vezi s bogovima. (**Homer**, "koji ih je dao", bio je slijepac. Prorok **Tirezija** također je slijep. Iskopav oči, Edip postaje vidovit. I tako dalje). U mitu prvi božji neprijatelj je zmija. A zmija je arhetipski prijelaz nevidljivog u vidljivo. Ili: netom je viđen, bog je oštećen. Onaj koji vidi je prizivatelj, ali i uvreditelj, ruptor. Odvaja se, postaje Sin. Kasnije, kad zajednica dođe sama na razinu svojih bogova, sin će biti pojedinac. Teatar radi sa svoja dva ospora: mitom i epom. (Oboje će kasnije biti ideologija).

Prva odigrana predstava prikazuje odvojenje od slijepe (mitske) utopljenosti. "Pelivan" koji igra stoji u pomolu svoje osobe. Ali sada se odmah susreće sa zajednicom koja ga vidi kao svoga neprijatelja. Jer, zajednica sada stoji na razini boga i ne trpi odvojenje. "Glumac" koji je izveo prvu predstavu bio je osuđen na drugu. Prvim nastupom on se dijelio od slijepog (mitskog), drugom se od-lučio od epskog.

Godine 560. prije nove ere, kako opisuje **Plutarh**, u Atenu je došao Tespis na svojim legendarnim kolima. On se "producira". Igru mu promatra atenski vladar **Solon**, i zgraža se. Kad se vladar zgrozi, zna se što slijedi. Dakle: prva predstava - prva zabrana!

Zašto?

Valja odgonetnuti kratki Plutarhov opis Tespisove igre i Solonove reakcije. Opis nosi u sebi ključ. Imenica thespis doslovno znači božanstveni, od boga nadahnut. Glumcu je to ime. On dakle ima posla s bogovima.

Solon je zakonodavac (thesmothetes). Vlada Atenom koja je skupljena zajednica (koinonia). Ona se više ne boji svojih bogova: na njihovoj je razini. Od slijepe sile (od mitskog) ona se brani svojim epskim stanjem. Epska izolacija radi s grobom. Grob se postavlja između zajednice i slijepe sile (nekoć strašnih bogova). Oko groba se sabire identitet zajednice. Stoga se u epskom vidokrugu, što znači u prvoj identifikaciji zajednice, nazire humak. Ep radi s grobom. Što više, kako tvrdi **G. Dumazel**, sam ep je grob - javlja se u njegovoj funkciji. Grčki koloni nisu mogli ponijeti sobom svoje grobove, pa su dobili Homerove spjevove kao njihove svete simulakrume. To se potvrđuje i okolnošću da su svi epovi pohodni, doseljenički, seobeni... Tespis dolazi u Atenu, koja je u epskom stanju. Ona ima propis što nalaže da Atenjanin koji zapušta grobove svojih umrlih ne može biti izabran ni

u kakvu atensku upravu! Rani pelivan donosi razdor - prikazuje teatar. Solon je čovjek epskog pokaza, sinkretizma koinonije. Između njih sukob je neizbježan. A taj sukob, vidjet ćemo, proširit će teatarsku nadležnost.



Prema Plutarhu Solon je zapitao glumca: zar se ne stidi? Ovaj je odgovorio kako je to samo igra (arhetipski odgovor što će odjekivati pri svim zabranama teatra). Zakonodavac je, veli dalje pisac *Biografija*, gnjevno udario štapom o zemlju i izrekao svoj svakako najveći zakon: "Ono što pustimo u igru, ući će u Život".

Plutarhovo kriptogramsko izvješće o prvoj kazališnoj predstavi nosi još jednu bitnu vijest. Teatarsku zgodu Plutarh smješta u razdoblje zakona. Solon je zakonodavac. Grčki zakon je nomos. Nomos doslovce znači razdijeljenost. Kazalište se javlja u njoj, na postavu neke dvojine, na parnoj podlozi. Stoga je sukob, parba. ("U našoj riječi parba stoji par, podijeljena cjelina"). Doba zakona nije zlatno, mitsko doba. To je vrijeme sporova. Nema sreće u razdijeljenu svijetu. Dyas je dvojina, dyao je unesrećiti. Jer se javlja u nesreći, kazalište će biti prokazano kao sama nesreća.

Ali prije toga ono je dijabaza, kako je spoznao mudrac Solon. On je procijenio da je Tespis donio u atenski okup, unutar kojega ionako djeluje sila odvoda i odvoja, razornu, djelidbenu snagu i njenu zgodu.




Ali ako je dijabaza neki prijenosnik, onda teatar ima i onu drugu mogućnost: iz cijelog pritiska lučiti i uvoditi u optjecaj samo poželjnu snagu. Zakonodavci svih vrsta svagda će biti obuzeti tom mogućnosti više nego ukidanjem teatra. U najoskudnijim razdobljima, u ogrubjelim stvarnostima, pače i na samim stratištima "radit" će scene. Države koje će proganjati sve umjetnike, podizat će veličajne kazališne zgrade. A teatarska poetika, napose od renesanse pa dalje, navodit će cijeli kazališni napon samo na neku poželjnost, na sigurnosni priložak. Pa ako kazalište iz svega ne može izlučiti povoljnu snagu, tada će povoljna snaga njega izlučiti iz svega. Bit će to poetika što će teatar svijeta preokrenuti u svijet teatra: u struku.

Zahtjevi poželjnosti, što će se stavljati pred teatar, stizat će iz raznih procjena. Jednom, da se izrazimo platonovski, u ime idola, drugi put u ime ideje. U ime idola zajednice što se sva skuplja u svoju moć i što dolazi do svoga nadređujućeg identiteta, kazališnu igru obustavio je zakonodavac Solon. U ime ideje, koja idole postavlja u puki odvod, kazalište je zabranio Platon. Solonova zabrana kroz povijest će se ponavljati, Platonova prizivati kao najviši razlog. A koje je kazalište ukinuo Platon? Atensko, jer je, prema njegovoj procjeni, več radilo u prevazi idola, u samoj šteti bogova. On ga zabranjuje zato što je previše solonsko! Cijeli atenski ustroj ovaj mudrac naziva teatokracijom, što je u njegovom filozofskom sustavu teška riječ: "Atena neće propasti od nesloge, nego od igre". Ali ovaj filozof uspostavlja sveopće kazalište glacijalne ukočenosti. "Svakoga od živih", piše, "valja smatrati igračkom koju su bogovi stvorili u ma kojoj namjeri." Igrač i igračka! To je ipak neka razdijeljenost. Najmanja, ali za teatar dovoljna. Duboko je indikativan podatak da navedena Platonova misao stoji u njegovu djelu - "Zakoni".

Tespis je bio odbijen u Ateni, kako rekosmo, 560. godine. 24 godine kasnije ovaj pelivan opet dolazi ali sada odnosi prvu pobjedu na tragičkom natjecanju, što ga je pod imenom Velike Dionizije ustanovio Solonov nasljednik Pizistrat.

Što se dogodilo? Kronika kaže kako je Tespis "u međuvremenu" (međuvrijeme: od prve do druge predstave, 24 godine) ukinuo grubo ličenje oblička... Lako je zaključiti da je ovaj glumac zaigrao još jedan spor. Sada više ne govori i ne igra u svome monologu, koji je uperen prema bogovima (mitskoj utopljenosti). On govori i odgovara: "tužaljka junaka i žalopojka kora povezale su se u dijalog". Sada je Tespis u svoj zaigranost ugradio i atensku osporenost. U svoj nastup uveo je progonstvo. Dakle, ovom drugom predstavom pojavio se kao Solon, koji je bio Tespis. On je sada Tespis-Solon, biće koje se odvaja i od mitske i od epske zakrivenosti. On radi u dvjema navalama. Ubrzo će sve atenske pozornice preuzeti ovu igru - odvajanje, pobunu, rađanje, napetost sina, osobe. Istodobno na trgovima će raspravljati sofisti, filozofi dvosmislice. Atena otvara prostor za pojedinca. Stoga je svaki Atenjanin upućen u kazalište. "U ovoj aktivnosti sudjelovao je gotovo sav narod... Procjenjuje se kako je svake godine oko 2.000 Atenjana pamtilo riječi, uvježbavalo glazbu i plesne figure", piše historičar grada **Lewis Mumford**. I još jedna procjena: Atena je više potrošila na kazalište nego na brodove. A bila je pomorska država!

**Hegel** je rado usvojio podatak da je Atenjanin glumio na pozornici, a da nije napravio nikakvu glumačku karijeru. Gluma je bila izraz stanja u kojemu se građanin nalazio - prilika njegove osobnosti, pokus njegova stvarnog spora. Ovaj svježe osporeni osporavatelj hrlio je na scenu i svojeručno odgovarao. Odgovaratelj je prvi naziv glumca (hipokrites). On je na pozornici u svome životnom "in flagranti". Već to što je došao igrati ima autentičnost njegova slučaja, odaje mu zainteresiranost, isijava mu stanje, koje je takvo da ga je bacilo na pozornicu, u spor. Prema tome, njegova gluma u predstavi nije samo neko vješto predstavljanje stvarnih ili izmišljenih, a sukobljenih bića, nego je istodobno napredovanje njegove vlastite parbe u predstavi kao na prvom prisp jelom ročištu.

U našoj teatarskoj sredenosti ovo izgleda naprosto nemoguće. Kao nerazumljiva groteska ili puko ludilo odjeknuo bi nastup ministra koji bi se jedne večeri pojavio u burnoj ulozi na pozornici vodećeg teatra svoje zemlje. A, vidite, **Sofoklo** je ušao u državno vijeće nakon što je prikazao "Antigonu". Još je Livije hvalio grčke političare koji su bili potaknuti na igru, i koji su s nekih razloga morali na scenu. "Grčka gluma", veli on, "nema ništa nečasno". Rimska će - vidjet ćemo - imati. Ali već u 15. stoljeću odlični, koji su dolazili na scenu, morali su dati opravdanje. Navodili su grčki uzor, ne više egzistencijalni razlog. Što ne znači da su se smirili u nekoj dosporenosti ili svojoj namirenosti, nego znači da kazalište više nije bilo popršno mjesto egzistencijalnog spora. A romani 19. stoljeća ne drže glumce na pozornicama, nego u krčmama, ili na putovima, među prijestupnicima, banditima i nesretnim ženama. Teatarska dijateza radi u takvim društvima, pa se podzemlje propalih ukazuje kao autentična kazališna zgoda. Uglavnom, ako s glumcima hoće išta važno, romani ih više ne ostavljaju u teatru. Preko kazališta ne može se više do izdvojenja. U njemu steže ideološko.

U Ateni je stezalo epsko, držalo je u okupu. Teatar je mogao započeti sparagmos, jer epsko ne tišti kao ideološko. Postoji strukturalno nagnuće epa k drami. Ep na Zemlji stoji kao kosi toranj. Drži se o padu. Svi su Homerovi junaci stigli u tragediju. Zašto? U Homerovu svijetu imali su tu upućenost kao svjetsko-epsko nagnuće. Odisej napušta bošicu da bi došao ženi. Ajant dolazi posve do sebe preko uvrijeđenosti. Agamemnon odbija počasti koje se daju bogovima. Želi biti čašćen kao čovjek. U ratu Iliona zameće se jedan dublji rat koji će obuzeti i napasti stare bogove

i okupljenu zajednicu kao novog boga. Sami će bogovi, kako reče Hegel, postati pathos ljudske individualnosti i stvarno će stupiti u život, te kroz svoju određenu zasebnost i međusobnu protivnost dovesti do krivice" i, možemo dodati, do osobe koja sada preko sebe ulazi u simul sa svojim smislom.

Pogledajmo kako se, nakon što je razloženo mitsko, dokida epsko i uspostavlja dramsko. Euripid u svojoj "Heleni" naprosto deepizira "Ilijadu". On objavljuje: nije bilo otmice! Ispod Troje heroji su se borili oko Utvare. Helena, puna svoje osobe, boravila je u azilu dok je trajao ep: bila je u Egiptu. Bogovi su u epski rat ubacili prazni oblik njenoga bića. Trojanski rat je avetan. Stvarnost je azil, u kome Helena čeka dovršetak epa. Ona se i predstavlja. Navodi generalije mita o sebi. Ali im ne vjeruje: "Tko znade je li to istina"? Uostalom, to je mnogo i ne zanima. "Helena sam, mučenica". Eto njenog punog identiteta. Dok bjesni trojanski rat, ovu lijepu ženu želi Teoklimen, mladi sin Heleninog azilskog zaštitnika, sada pokojnog kralja Proteja. **Euripid** je brani grobom. To je zadnji epski postupak očuvanja vjernosti, okupa, svetosti zajednice u drami. Pred požudom mladića Helena bježi na grob. Tu čak i spava. Teoklimen ne može doći do nje. Grob je druga razina. Ali to je jedina Helenina veza s epom. Za nju je to međutim samo lukavstvo i izlika. Ona čeka na grobu da ode s groba, čeka završetak epa. Jer, ep je moratorij njene osobne sudbe.

Trojanski rat završava. Lutajući poput Odiseja, dolazi Helenin muž, fantomski ratnik Menelaj. On odmah upada u stvarnost i počinje se snalaziti. Drama je na vrhuncu - traži se izlaz. Helena počinje glumiti (**Kafka** će kasnije mimesis definirati kao "traženje izlaza"). Menelaju prijeti smrt od Teoklimena. Ali, tu je sada igra: on će biti proglašen mrtvim, a od Teoklimena će Helena zatražiti lađu za sahranu. Sve je postavljeno tako da Teoklimen povjeruje. Vara ga i njegova sestra proročica. Kor sve odobrava. Menelaj ulazi u lađu i bježi s Helenom. On bježi kroz svoj grob. To je Odisej koji se maskira smrću.

Epski je stožer oboren, epski zastor podignut. "Ilijada" je pala u prazno i postala drama. Bića odlaze iz epskog okruga u prigodu koja im se ukazuje. Prate ih Dioskuri...

"Helena" je velika, otvorena drama. Možda najotvorenija u cijeloj književnosti. Ona nosi nedokučivu dubinu prijeloma, tajanstveni obrat po kome božansko na neki način ne može izdržati samo sebe i u kome sama zajednica osjeća svoju vlastitu nedovoljnost. To je dan kad je proročica Teonoja prešla na ljudsku stranu. Petronije Arbiter će u toj obuzetosti kasnije naći Sibilu. "Što želiš", pitala su je djeca. "Želim umrijeti", odgovorila je ona.

Samrtnost je povijesno ozračje. Božanstvo želi u nju. Sam spas traži parastoton, osobu.

U smiraju vatrenog grčkog dana stoji duboki mir, nakon strašna spora. Edip daje svoju zadnju volju. Tajnu svoga ishoda povjerava Tezeju, Atenjaninu koji je na kazališnoj sceni. Određeno je da Tezej, na kraju svoga života, povjeri tajnu najdostojnijem iz novoga naraštaja, ovaj sljedećem, i tako s koljena na koljeno... Je li **Freud** jedan iz ovoga slijeda? Ili je on samo vandal koji je provalio u grob? Neka stoji to pitanje.

Edip je mnogo pretrpio. (Po njemu sama tragedija sebe prepoznaje). Ali duboka povjerljivost smirenja stoji na ishodu. Sam Edip je "neprirodno" vedar. On stoji u simulu sa svojim spasom. To je prevlast nad svakom vlašću.

Po Aristotelu ovaj ishod zvao bi se: katarsis. Presudno je što u kojoj zajednici ta riječ znači. Ima na stotine tumačenja. Ovdje je inicijativna Goetheova riječ: "pomirena zaokruženost". Inače, objašnjenja se najčešće oslanjaju na harmoniju. Ali harmonije kakva se konstruira za kazališni ishod grčki theatron nije imao. Uostalom, Grcima je harmone radost, ali i poruga. Katarsis, kao pročišćenje, ima duboke teorijske odjeke. Primilo se međutim pročišćenje preko kojega zajednica, država i napokon cijela svjetska ustanova osiguranja nastoji dobiti čovjeka u kojemu je odživljena svaka opasnost. Teatar, koji se postavlja na takav katarsis, radi kao neko gradsko čistilište, neka medijacija između vijećnice i zatvora. Dapače, teatar često radi u samoj vijećnici, i to u glavnoj dvorani (slučaj i u našemu Dubrovniku). U samoj vijećnici, u podrumu je zatvor... U našemu stoljeću pred katharsisom ne stoji samo pedagogija, nego i medicinska narudžba. Stavljajući se na pročišćenje, počev od renesanse, teatar će raditi noću, kao kula specijalističke straže što će zadržavati i raspravljati sve ono opasno što se samo sobom budi u čovjekovoj duši, naročito navečer.

Ali ni sama Grčka nije do kraja svoje povijesti izdržala teatarsko nadleštvo. Već u 4. stoljeću, preplašena Osobom koja se pojavila, umjesto velikih ljudi počinje podizati velike zgrade... Ono staro epsko uskrsava kao ideološko.





## 2

Rimska božica je svjetska boginja, ali posmrtno. Njeno staro središte bijaše grad koji je panično reagirao na svijet. Communitas je prejako ostala u zemljinu uranku... Kazališni udjel u njenu uspostavu ovdje se može konstatirati samo paradigmatski. Bilo je parbe s bogovima, jer je došlo do ljudskog udjela. Neka je spectatio morala biti, neka šteta bogova koji postaju vidljivi. I rimska legenda poznaje božanske rupture. Iz slijepog narod se izdvojio i doigrao do sebe pred svojim bozima. Ali prva teatarska stranica toga naroda postaje drukčije obilježena. Naime, došavši do svoga subjekta, rimska zajednica svojoj upućenosti daje u ruku zatečeni, već izrađeni kazališni artefakt. Glasovita rimska lakrdija koja je iz slijepog izlučila rimske bogove u njihove posebnosti i tako ih dovela, i tako narod učinila posebnim, baš u tom trenutku dobiva nađenu spravu grčkog kazališnog ustroja. To je inače prijelom teatarske teme u kulturi svakog evropskog naroda, jer svaki na svome putu nalazi neku kazališnu gotovinu, izgrađen uređaj, što ga preuzima i navija. Sada stoji pitanje: kako se s njim snalazi, kako ga i na što primjenjuje? Izravna narodna upućenost od tada se prepoznaje po oživljenju što ga narod ostavlja na nađenu teatru.

Našavši grčki teatar, rimska communitas oštećuje njegov tragični kurs i katarzični ishod. Ona time odbija kušnju svoga postoja. Izbjegava igru koja bi nanijela neku višu ovrhu, te rimsko biće uvela u simul s njegovim sudbinskim ishodom. Sofoklov Filoktet rekao je o Grcima - predanima tragediji - da su prevršili svoju sudbu. Onda su Rimljani svoju podbacili. U svome teatru podmetnuli su joj teatar kao pakleni stroj. Dobili su težu tellusa, kao jedini smisao opstanka. Communitas se stavila samo na svoju vlast, odbijajući svaku drugu priliku. Potestas je u latinskom jeziku vlast koja vlada i prigoda što se ukazuje. Prijeka zemna zatvorenost stoji kao jedina životna dočaranost. Obraća se sama sebi, ima samo sebe. I, logično, skrušena molitva i smrtna kazna na istoj su riječi: supplicium.

Masa ovoga okupa žestoka je snaga. Ona s vremenom

samu sebe probija: Communitas postaje osvajačka. Čak je i to, taj izlazak svoje snage, doživjela kao krajnju opasnost. Rimski su osvajači pokoravali plemena, rušili države. Ili su možda bili prijenosnici svjetske navale na Rim. Opisi rimskih pohoda što ih prilažu veliki latinski povjesnici nose te opinije. One daju rezignaciju u uspjehu. Teži se u zemljin postav: rursus. Ni u jednoj se kulturi onoliko ne spominju djedovi. I u praktičnu pohodu istinitije je ono što je starije. A u književnom kanonu prvo vrijednosno odobrenje je stogodišnja starost. Da to nije početak našega povijesnog iskustva?

Rimljanin egzistentno proživljava napad svjetskog na ognjište. Daleka granica čupa njegovu ukorijenjenost. Prostranstvo uznemiruje njegove bogove: oni teže beskraju ili ništavilu kao svome zavičaju. U hramu je sve više tvari - tvari. Ono što je sveto, postaje kolosalno. U prodoru svjetskog život postaje "san i para", "putovanje stranca". Pater familias izlazi iz postoja kao zemni putnik, te na plosi sna i pare dosuđeno igra. On je marioneta.

"Drvene smo lutke, tuđom snagom vođene", upisuje Horacije. Cijela je Communitas načeta u položaju oca. Svjetska navala sinovski je princip. Kvirit je zahvaćen na pozornici - carstvu. Mimus vitae, gluma života, probija u vidik. "Ona nam", veli **Seneka**, "dosuđuje uloge koje na zlo igramo". "Cijeli svijet glumi glumca", glasi možda najumnija kazališna rečenica. Dao ju je **Petronije**. Ne treba samo tablično tražiti kulturne izvore. Mimus vitae je snužđeno ozračje rimskog života, neka tajanstvena prevlast što se nad njim nadvija i objavljuje, možda, propast. Od najmudrijih ova je objava viđena i imenovana kao teatarska.

Ali tu je riječ o "prirodnom teatru", kako se može zaključiti po **Ciceronu**. Kazališna ideja se postavila iznad Rima kao prijetnja i ponuda. Prijetnju su očitali najlucidniji umovi. Ponudu nisu prihvatili praktični teatri.

U svome slavnom razdoblju Grčka je imala teatar stopljen sa svojom metaforom. Čak teorijski odslik dolazi od primjera. Aristotel je krojio poetiku prema Edipu. Rimska filozofija sada oštro luči prirodno kazalište od teatra koji radi u Rimu. Mimesis, koji je u Grčkoj svima prirođen, u Pompejevu kazalištu sada je samo kod nekih pronađen. Teatar se razložio na sebe - službu i sebe - metaforu. Pa što više strada teatar - u - službi, to se više pojačava teatar - u - metafori. Njegova snaga odlazi u njegovo podrijetlo, njegov bitni pokaz okreće se u iskon i odatle u cijeli svijet. Skučen i zloupotrijebljen u Rimu, teatar svojom metaforom obuhvaća prirodu. Jer je scena bila teško svrgnuta pod vlast - teatarska ideja dobiva cijelu prevlast.

Ali to nije prinos za praktično rimsko kazalište. Jer ono ne stoji više u svojoj ideji. Marko Aurelije, čovjek kazališne ideje, duboko je preziro rimske zabave. Ali "morao je tamo ići". Bio je car. Rimsko praktično kazalište igra igru koja doigrava do cara. On je stvarna granica. Igra sve uvodi u simul s njim. Carska loža nije dakle početno nego strukturalno mjesto teatarskog postroja. Car, koji bi odbio svoje mjesto u teatru, proturječio bi svome prijestolju. I kad siđe sa svoga mjesta na scenu, te sam preuzme ulogu, on opet doigrava do sebe, do one svoje postavljenosti koja se u kazalištu vidi kao središnje mjesto i konačna granica igre. To je zatvoreni optjecaj, zemni krug, što ne propušta ništa izvana, što u sebi ponavlja svoje Isto. Ni sama smrt na sceni ništa drugo ne javlja, ničim drugim ne udara. Ona je također tečaj zemnog zatvaranja. Umirući na ogromnoj cirkuskoj sceni umiru takorekuć do cara: "Ave caesar..."

Rimski praktični teatar dakle optječe zemlje kao Isto. Ono ne radi na nekom razdjelu, između "dijelova" zemlje, gdje bi sam bio prepreka i odgoda zemnu duhu, nego naprotiv ponavlja njegovo jedinstvo, utapajući se posve u njega. Krajnji oblik ovoga kazališta je cirkus - izravni sinkretizam zemaljskoga duha. Tu se slabašni popularis postupa u mračni genticus. To je onaj duh koji na primjer sjekiru, ranu i vlast drži u tvrdu jedinstvu, na istoj riječi: securis. Nema nikakva razmaka. Takav prostor bez ikakva razmaka, zgoda bez ijedne odgode jest cirkus: zatvoren optok, što mu i ime kazuje.

Ali cirkus je obrnuti teatar, ne ulazi u teatarsku temu. Ako mislimo na teatar uopće, to je točno. Međutim, rimski pravi, podignuti (po grčkom uzoru!) teatar navijen je baš na takav optok. Prema cirkusu on stoji kao laboratorij prema tvornici. U pokusu dakako ima nesigurnosti, mogućnosti, primjese. U rimskoj kazališnoj nezgodi naći ćemo prijelome, personae, razdijeljenosti, tajnu. (Razdijeljeno i tajno ista su riječ: secretus). Ali prije svega naći ćemo strah od svega toga. Rim poznaje snagu teatra. Ali ona je opasnost i rimski teatar je u svome postupku izolira. A ako je otvori i dopusti, onda opet njome rukuje protiv nje.

Pogledajmo praktične primjere preživjelih teatra u teatru, predstavu koja je cijela svoj vlastiti zastor. Baš takvom igrom otvoreno je glasovito Pompejevo kazalište. Priređena je izvedba **Akcijeve** "Klitemnestre". Akcije je tragičar s grčkim uzorom, ali rimskom sirovinom. Svojim Agamemnonom on ozljeđuje Patera. Kazalište napinje snagu da ovu igru potopi u drugi izgled. Preko scene - bilježi Ciceron - provodi se tri stotine mazgi natovarenih plijenom. To je ogromni pritisak tvari što pada na scenu i što ju zatvara. Plijen utažuje rimski strah od svjetskog. Navala naravi, nagon žege, ugrožavanje oca, pokriva velebna smotra Koristi. Ispred tragedije postavlja se trijumf, kao rimska zagrada. Tragedija ne može do Oca.

U igri Afroncijeva "Incendiuma" plamti požar. Na ogromnoj sceni podignute su kuće i zapaljene. Požar valja gasiti, stvari spašavati. Ali nište se ne prepušta snalaženju glumca, zahvatu glume. Stoga se već ranije u kuće unijelo mnogo skupocjenih stvari, a uoči predstave potpisan je ugovor po kojemu glumac postaje vlasnik svake stvari što ju spasi iz plamena. Kako se vidi, jednim preciznim aktom glumcima je naprosto oduzeta gluma. Rimsko praktično kazalište ne usuđuje se ništa staviti na nju. Jer gluma navlači neke druge ovrhe. Stoga se u presudnom trenutku zaustavlja tako što se umjesto nje podmeće gotova stvar.

**Apulej** u "Zlatnom magarcu" nailazi na kazališnu svečanost. Ne spominje djela, ne bilježi nadnevka, ne imenuje glumce. Umni parodičar, čini se, opisuje bitnu rimsku predstavu. Parodija je skraćena fenomenologija, najbrže podiže maketu, najefikasnije kategorizira. Ona radi sa svojstvima što predmet, iz koga su prije izvirala, sada drže kao svoje svojstvo. Na scenu, priča Apulej, dolaze boginje. (U ženskim ulogama već nastupaju žene). Apulej ih gleda kao prinos neba. Ali još se ne zna njihova uloga. Može li se ikako spoznati? Ne. Predstava će samu sebe prekinuti, baš onda kad treba započeti: ispred boginja ona će prikazati stvarni seksualni akt. To je jama iskopana za boginju. Glumica, koja dolazi kao Afrodita, pada natrag u ženku.

Apulej je pobjegao. Kamo? U parodiju. Postoji tjeskoba dozidana zida. "To", veli Sidonije, "valja ublažiti ruganjem".

Praktično rimsko kazalište izvodi i izvorne grčke tragedije. Ali što znači ovdje izvoditi? Gluma rimskog teatra prislanja svaki otvoreni (opasni) slučaj uz gotov događaj, svaki prodor bacuje u dovršeno. To je rimski način podudaranja sa stvarnošću. Izvodi se "Elektra". Tko nju igra? Glumac, kojemu je dva dana ranije preminuo sin. "Glumeći" Elektru u prizoru gdje ona oplakuje, ovaj otac naprosto je podvaljen glumi: on u rukama drži stvarnu urnu, sa stvarnim pepelom svoga sina i stvarno plače. Uspjeh je, kaže kronika, bio nezapamćen. Koji red stvari nalazimo u ovoj skarednoj predstavi? Kazalište nije došlo do "Elektre" kao do neke svoje prigode, niti je bilo ikako otvoreno za slučaj te tragedije. Naprotiv - vidi se - ono je vrebalo tragediju, lovilo je njenu nemogućnost. Smrt glumčeva sina ukazala se kao stupica za tragediju. "Elektra" je gurnuta u nju. Tok predstave je sasvim obrnut: ne upušta se čovjek na svoj pokus u tragediju, nego se tragedija strovaljuje u stvarnu čovjekovu nesreću. Ona pada u dovršeno. Svježinom jedne smrti kazalište je dotuklo opasnost jedne igre.

Na teatarskom mjestu Rim je dakle od zemlje dobivao dovršeno kao svoju jedinu prigodu. Sve nadošlo obaralo se u Isto. Čak je i svoje trijumfe carstvo guralo u njih same. Imperator koji je dobio jednu pomorsku bitku tu istu bitku vraća njoj samoj. "Prizor bitke", piše **Oktavijan August** "pokazao sam tamo, s one strane Tibera. Dao sam iskopati bazen... U njemu se borilo 30 trojaka i dvojaka opremljenih ovnovima, te više manjih brodova. Na ovim je lađama, ne računajući veslače, bilo oko tri tisuće boraca". Vidi se, za ponovak jedne dobivene bitke potrošeno je barem onoliko koliko je stvarna bitka donijela. Za svoje Isto Rim je trošio sve što je imao. Kazalište je bilo sređeno mjesto toga troška.

Ako dakle nije moglo ispred neke pojave postaviti njenu nemogućnost, kazalište je pojavu konzerviralo u nju samu: ponavljalo ju je vjerno da bi je izjalovilo stvarno. Teatar je branio grad proizvodnjom kopija. Stoga je ispravnost bila sve. Zamijenila je svetost. Glasoviti realizam rimske scene u tome se dočarava: izbjeći sudbu pomoću točnosti.

(U novim vremenima teatar će se također navijati na "podudaranje sa stvarnošću". On će prikazivati ustoličenu dostatnost. Svagda, kad se traži realizam, historiji se dovikuje: stop! U tome prepoznajemo glasove pobjednika... I ogromne kopije velikih događaja također će se susretati po krajobrazima evropskih država. U tehnološkom kazališnom nazivlju naći ćemo ih kao Festspiele i dejstvija.)

Ali rimsko kazalište nije bilo samo ustanova na dočeku. Ono je izlazilo izvan sebe i počinilo protuprirodna nasilja. Ako ima svoju tajnu otvorenu, ona je u rukama careva, sada već bogova. Contra naturam! Kao da je Communitas pomoću kazališne kompetencije htjela falsificirati svoj fatum, što više: krivotvoriti sam bitak. Mistiku svoga zločina rimski carevi ponekad su dobivali ispod kazališnog pokrova - svoj su zločin stavljali u teatar odakle su ga iznosili kao zagonetnu dosudu. Postoji arhetipski primjer ove diverzije u sam bitak. Opisao ga je Plutarh, izvježbao rimski teatar.

Ubojstvo Krasa, kako znamo, uvučeno je u teatarsku predstavu. Izvodile su se "Bakhe". Prizori su tekli po redu pisma. A kad je za prizor Pentejeve smrti zatrebala odsječena glava, kao "plijen sretnog lova", vani je ubijen Kras i njegova glava dodana je glumcu! "Bršljan, svježe odrezan", viče je glumac pokazujući Krasovu mrtvu glavu. To je grozna mostelarija - nesretnik je umjesto na stratište, postavljen pred kazalište. Red svijeta je okrenut: Kras je ubijen za potrebu teatra! Smaknuće je ugurano u opravdanje, podmetnuto životnoj tajni. Sjekira dželata pala je istodobno na čovjeka i njegovu tajnu.

Rimski su imperatori prelazili vidljive granice i preko teatra protezali svoju vlast takorekuć na samu bit. Kaligula je svoj zločin stavljao u mim, nastupao je kao glumac, zavjerenik glume. Ćutio je svoju vlast čak i u onoj zbilji koju odaje samo mit. Nije mu se bila svidjela neka teatarska igra, jer je možda donijela pitanje, ili budila sumnju. Nekako ga je dirnulo kazalište. Stoga je ovaj car priredio igru za samu kazališnu tajnu. Predstava mu je imala jedan čin - spaljivanje živoga glumca. Sve je obavljeno na pozornici, teatarskim sredstvima i u kazališnu vremenu.

Domicijan je također bio "glumac". Ima u tome jezovite logike. Scena naime radi s raznim vremenima. Značenja su rokovi, oročenosti. Ali odigravanje uzima nešto od neoročena vremena. To se osjeća kao kazališna kompetencija. To je vrijeme bogova. A Domicijan se, što je poznato, pred rimskim senatom proglasio doslovce bogom. I ušao je u teatar, smjestio se u njegovu tajnu, kao u svoje, božansko vrijeme. Tijekom jedne predstave stigla je njegova "neoročena" volja - ovaj 35-godišnji bog zapovijedio je da se glumca usred igre stvarno ubije.

Neron je - čitamo u **Svetonija** - igrao uloge bogova i heroja. Ali on je i bog i heroj, on je naprosto doigravanje igre. Jedne večeri postavio se pred Rim i poželio prizor za svoju moć. Zapalio je, kažu, grad. Ako to i nije učinio, onda je apokrifni izvjestitelj istinski logičar: Neron je to *morao* učiniti!



Kad se (u vremenu povijesnih osjećaja) povijest sabere u monstruozni subjekt, poprimit će izgled rimskoga cara iz kazališne lože. Kao da Frankenstein čita Hegela, **L. J. Borges** će u činjenici da se ubijalo u kazalištu otkriti sablasnu povijesnu "subjektivnost": ubijalo je kazalište! Vođu irskog ustanka ulovila je kazališna predstava. Bila je zaista kazališna, nosila je u sebi i Shakespearea. Ali stavci što su se oslanjali na Shakespearea bili su *najmanje* dramatični. Iz dubine rimskog vremena pristigla je igra i ušla "u jednu ložu, s pogrebnim zastorima, kakva će kasnije biti Lincolnova".

Maccus, Bucco, Pappus, Dosseus, Manducus, Lamia, Manes... imena kao s lutkarskog kataloga. Ali to su fosili spelunke što se izuzimala iz mundusa. Bila su to kazališna bića za proždiranje svjetskog Pomola: nakaze apotropaike. Lamia je jela žive, Manes umrle. Simboli su - veli **C.G. Jung** - svagda komplicirani. Ovdje se vide kao kazališni vampiri zauzeti oko Istog. Oni upijaju sve nadošlo, primaju impressio. Svijet se u njih odlaže, kao munja u gromobran. To su sigurnosna strašila, isturena u otvoreno.



Ali koliko su mogla obustaviti? Okup zajednice je popuštao, navala svijeta udarala, mimus vitae ledeno je svijetlio. Communitas ne vjeruje previše u svoje nakaze, pa stoga sama od početka preuzima njihovu ulogu - sama postaje strašilo. Nalazimo je u cirkusu.

Kao što su rimski carevi svojeručno radili s kazalištem i preko scene protezali vlast na samu bit, tako je rimski puk ušao u cirkus da svojeručno potroši svijet. *Isto* Zemlja prigovara svojim autentičnim govorom: uništenjem. Seneka je razumio: uživajući u javnim smaknućima, rimski je puk čeznuo za svojim smaknućem!

To je rimski krug dna, zaokruženost zemnog zatvaranja. Spiritus terrae est teres - zemljin duh je obao.



# Ruski akcionizam

## *Neke natuknice za bolje razumijevanje*

piše: **Joseph Backstein**

Povijest ruskog akcionizma tek je nešto kraća od one umjetnosti performansa Zapadne Europe. Kako u Europi tako i u Rusiji tijekom šezdesetih i sedamdesetih performans se razvio u zasebnu umjetničku formu. Počeci tog razvoja usko su povezani s akcijama Grupe pokret i njihovog vođe **Lava Nusberga**. U performansima koje su izvodili slijedili su tradiciju ruske kinetičke umjetnosti nadovezujući se na revoluciju u znanosti i tehnologiju šezdesetih. U to je vrijeme s Grupom pokret radio umjetnik **Francisco Infante** koji se kasnije nastavio baviti Land artom.

Sredinom sedamdesetih u radovima **Komara & Melamida** razvijena je zrelija forma ruskog aktivizma. Koristeći jezik 'Soc Arta', koji je njihova invencija, opisali su sovjetsko društvo u akcijama kao što su ozvučenje putovnice SSSR-a, ili pak akcijom gdje umjetnik pokazuje publici kako da od dnevnih novina 'Pravda' naprave ukusne mesne okruglice.

Zbog čega toliko ističemo performans? Komar & Melamid bili su prvi neovisni poratni umjetnici koji su shvatili da je nemoguće promisliti ulogu umjetnosti u društvu (napose u sovjetskom društvu sedamdesetih) bez razumijevanja značenja umjetnosti u smislu njezinog potencijalnog društvenog djelovanja, tj. djelovanja u kojem je prisutna estetska dimenzija. Za Komara & Melamida performans je društveni čin u kojem je sadržana estetska refleksija. Društvena autoreferencijalnost i određene asocijacije na javne osobe - protkano s elementima samoironije - upravo je ono što konstituira značajan dio u radovima tih umjetnika. U svojim polemičkim performansima oni su reagirali na totalitarno prožimanje umjetnosti i moći, svjetine i umjetnosti.
U skladu s **Karlom Marxom, Martin Luther** je pretvorio klerike u laike tako što su laici postali njegovi klerici. I Komar & Melamid su ljudima pružili mogućnost da ih se čuje i da se u njihovim performansima pretvore u umjetnike.

Klasična forma ruskog akcionizma ostvarena je u akcijama grupe Kolektivne akcije pod vodstvom **Andreja Monastirskog** koji su od 1976. izveli preko šezdeset performansa.
Među starijim moskovskim konceptualnim umjetnicima Andrej Monastirski i nadalje figurira kao ključna ličnost. Utemeljio je teoriju nazvanu prostorna polja umjetnosti performansa na kojoj je zasnovao niz performansa izvedenih nakon 1976. Ti performansi su trebali razbiti stanje unutrašnje emigracije u koje je tih godina zapala ruska inteligencija. Međutim, nakon sedamdesetih ljudi su uvidjeli određenu ravnotežu interesa; s jedne strane oslabljena je totalna kontrola vlasti nad mišljenjem građana, a s druge još nisu bili razvijeni mehanizmi tržišne ekonomije. Stoga se može reći da je tada umjetnička sloboda bila na vrhuncu. Toliki stupanj slobode od državnog upletanja, uz nepostojanje ovisnosti o tržištu, nikad prije nije postojao, a neće se više nikad ni ponoviti. Golema energija kumulirana tijekom perioda samoizolacije, sloboda umjetničkog izražavanja i mogućnost promišljanja omogućili su generaciji umjetnika iz sedamdesetih da stvore sliku svijeta koja je do danas ostala osnovom estetičkog svjetonazora, a moskovski konceptualizam je postao fenomen usporediv s DADA i Fluxusom sa Zapada.

Nova generacija ruskih akcionista tijekom devedesetih je zauzela kontroverzno oporbeno stajalište spram prethodnika, premda ustvari izlaze iz zajedničke tradicije. Novi akcionisti su značajna grupa u ruskoj umjetnosti. Mnogi njezini članovi, kao što su **Aleksandar Brener, Dimitrij Gutov, Aleksej Isaev, Oleg Kulik, Anatolij Osmolovski, Gia Rigvava, Vadim Fiškin, Avdjei Ter-Oganian**, grupe **Fenso** i **Nezesudik**, spomenimo samo neke, postali su istaknuti i utjecajni umjetnici. Novi akcionisti su na fundamentalan način promijenili performans pokret.

Njihove izložbe sve češće propituju estetičke i

Oleg Kulik

**Totalitarno okružje bilo je upravo ono zbog kojeg su društveni ciljevi i vrijednosti postali toliko značajni za svijest i ponašanje u Rusiji što nije bio slučaj u demokratskom okružju: inteligencija je u našoj zemlji ostala posljednja preživjela ideologija**

moralne kriterije. Oni napose žele pojasniti da se u današnjem vremenu kriteriji po kojima je za umjetnika gledatelj nedostupan mogu primjenjivati jedino ukoliko umjetnik ne želi prekoračiti tu granicu, a tada prelazi u kastu parija, nedodirljivih.

Riječ je o tome da je društvo u Rusiji i na Zapadu u svako vrijeme spremno prognati umjetnike zbog njihovih javnih akcija, napose zbog onih u kojima igraju ulogu izmučene životinje. Primjerice, ciriška policija je uhapsila umjetnika **Olega Kulika** jer je tijekom svog performansa ispred Kunsthausa ugrizao slavne umjetnike **Fischlija** i **Weissa**. Uostalom, Kulikovo je posve osobno etičko stajalište da se bavi živim bićima, za njih je spreman ugroziti svoj život, a to drugi umjetnici poput **Damiana Hirsta** neće učiniti jer su u svojim radovima usredotočeni na mrtve predmete.

Poput svojih prethodnika, Novi akcionisti osjećaju društvena pitanja i ta im senzibilnost omogućava da svoje ponašanje odrede spram društvenog okoliša u neprestanoj mijeni. Na to su ruski umjetnici tradicionalo usmjereni. Tijekom proteklih stotinu godina četiri značajna pokreta u ruskoj umjetnosti - Hodači, klasična avangarda, Socijalistički realizam i Moskovski konceptualizam - odredila su se spram svoje društvene uloge: povijest konceptualizma i Soc Arta potvrđuje značaj društvenog elementa u ruskoj kulturi. Novi su akcionisti u mnogim akcijama nastupili kao izravni nasljednici Soc Arta, otud razumijevanje osnivača Soc Arta Komara & Melamida za djelovanje mlađih kolega.


Komar & Melamid: "Performans u raju", Moskva 1972

Međutim, ako pokušamo pronaći mehanizam koji prethodi društvenom angažmanu Novih akcionista nailazimo na brojna pitanja. Teško je previdjeti nastojanja da se stvori određena ideologija oko nove situacije u umjetnosti korištenjem pojmova poput antirefleksivnost, apologija kaosa, pomanjkanje razumijevanja, nepredvidivost, neodređenost. Te se riječi koriste za opis realnosti u kojoj ti umjetnici žive. Doista, brojni su uzroci očigledni i radikalnim mijena ideja koje su tradicionalno bile znakovite za kulturne djelatnike u Rusiji. Stvaranje sustava metafora prikladnih za opis tih mijena u estetskim terminima zahtjevna je zadaća, pa stoga, po meni, takav sustav još nije razvijen. Zbog toga umjetnici koriste svoje privatne metafore među kojima se ističu metafore s kaotičnim tendencijama; međutim, premda kaos ne dominira životom u većoj mjeri, on prevladava u idejama o životu.

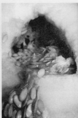
Na takvoj podlozi manifesti akcionista se mogu čitati kao odlučno poricanje isključivo reflektivnog stajališta zauzetog spram društvenog i umjetničkog konteksta koji je oblikovao jednu od glavnih strategija Moskovskog konceptualizma. Zato moja kolegica, **Katja Degot**, kritičar umjetnosti sa sjedištem u Moskvi, neprestano tvrdi da se novi performansi moraju shvatiti kao svojstvo kraja razdoblja refleksije u ruskoj kulturi.

Međutim, tom je fenomenu moguće pristupiti iz drugog kuta. Uostalom, ovdje se ne radi o svijesti. Mladi umjetnici, napose u smislu društvene osviještenosti, posjeduju mnogo snažnije reflektivne sposobnosti od




konceptualista koji su i na vrhuncu svog umjetničkog pokreta bili na margini. Ruski akcionisti napose su vješti kad je riječ o identifikaciji društvene manipulacije.

Rješenju tog problema približavamo se ako napustimo pitanje refleksije i razmotrimo sudbinu inteligencije u ruskoj umjetnosti. Premda između postoji generacijski jaz, naglašeniji je onaj klasni. Konceptualisti su zauzeli pozitivno stajalište spram vrijednosti i predrasuda ruske inteligencije. Termin inteligencija - ta riječ dolazi od Rusa - spaja obrazovanje i dobro ponašanje, inteligenciju i moralne kvalitete po utvrđenom redosljedu. Novi akcionisti odbacuju i pobijaju tradicionalnu ideologiju ruske inteligencije. U svojim najradikalnijim akcijama i najnasilnijim happeninzima oni provociraju raskid s tabuima. U isto je vrijeme tabu, sustav principa koji je formirao temelje inteligencije tijekom razdoblja Sovjetskog Saveza, bio sustav kojeg su potonji htjeli podijeliti s ostatkom civiliziranog svijeta. Totalitarno okružje bilo je upravo ono zbog kojeg su društveni ciljevi i vrijednosti postali toliko značajni za svijest i ponašanje u Rusiji što nije bio slučaj u demokratskom okružju: inteligencija je u našoj zemlji ostala posljednja preživjela ideologija.


Tanja Lieberman: "Odvratne biljke", 1997

Jedna od najkontroverznijih figura među ruskim akcionistima je umjetnik Aleksandar Brener. Govoreći estetički, njegova je umjetnost smještena negdje između Body arta i performansa. Na razini umjetničke ekspresije Aleksandar Brener pokušava pronaći specifične metafore s kojima bi koristio avangardne geste ondje gdje inače nije moguća radikalnost.

U načelu, filozofija moderniteta u cijelosti je potaknula obuhvatnu kritiku svake relacije unutar sustava, kako između različitih umjetničkih institucija tako i između društvenih i umjetničkih tijela. Kritika je uglavnom bila upravljena na one tragove i utiske koji su nastali poradi (de)balansa moći, na figuru gospodara i roba. Klasičnu rusku avangardu odlikuje slična konstelacija. Mrzeći objekt svoje kritike, sovjetsku moć, zagovornici kritičke svijesti formiraju drugu avangardu. Predstavnici avangarde uvijek su protiv nečega ili nekoga. Oni nikad nisu za nešto, ne mogu se identificirati s pozitivnim vrijednostima, napose s onim vladajućim i onima koji ih zastupaju. U post-komunističkoj Rusiji povijest se ponavlja. Tu nije došlo do revolucije (koju bi pozdravila mlada generacija umjetnika) već do obnove tradicionalnih vrijednosti srednje klase, a liberalna umjetnička publika pozvana je da ih podrži. Protiv čega se još uvijek može pobuniti suvremeni umjetnik, kakvom se suvremenom ukusu on može narugati? Tu situaciju otežava činjenica da se Rusi nikad ne mogu odlučiti jesu li Moskva i Rusija provincija ili su pak središte njihovog svjetonazora; je li ruska umjetnost ona najprogresivnija ili je to neprestano prerađivanje europskih umjetničkih pokreta, i napokon, je li ruska umjetnost uopće europska umjetnost ili tek treba razviti svoj geokulturalni identitet.

*Tekst je objavljen u katalogu izložbe "Ruski akcionisti" galerije Wiener Secession*

*Preveo: Miloš Đurđević*

**Tijekom proteklih stotinu godina četiri značajna pokreta u ruskoj umjetnosti - Hodači, klasična avangarda, socijalistički realizam i moskovski konceptualizam - odredila su se spram svoje društvene uloge: povijest konceptualizma i Soc Arta potvrđuje značaj društvenog elementa u ruskoj kulturi. Novi su akcionisti u mnogim akcijama nastupili kao izravni nasljednici Soc Arta**



S čim se David nije mogao nositi, 1995.

**Aleksandar Brener**

# San o demokratskoj kulturi

Ono čime se bavim dio je demokratske kulture, kulture koja već nekoliko stoljeća postoji kao jedan od slojeva europske kulture. Demokratska kultura je kultura plebejaca, niže urbane klase, proletarijata, pobunjenih robova i pobunjenika protiv neke moći. Najučestalija manifestacija te kulture jest elementarni čin protesta, kulturalnog razbijanja - to su destruktivne političke geste, jauci i psovke koje dopiru od običnih ljudi, iz mase. Barikade, grafiti po zidovima naših gradova, slogani po zidovima zahoda, kamenje bačeno na policiju - sve je to dio grandiozne demokratske kulture. Ta kultura isto tako poznaje velika intelektualna dostignuća: poezija **Françoisa Villona** i **Walta Whitmana**, teatar **Antonina Artauda** i **Bertolta Brechta**, filmovi braće **Marx** i **Bustera Keatona** - sve su to dijelovi demokratske kulture. Ta je kultura posve ravnodušna spram estetskih finesa i radije uvijek inzistira na upadu u život, politiku i društvenu svijest općenito. Više od toga, demokratska kultura sanja o temeljnim društvenim promjenama - u korist veće pravde, jače ljubavi i ljudske suradnje. **Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Desmod Tutu** - to su ljudi koji su pronosili plamen demokratske kulture. A po tamnicama umire bezimeno mnoštvo revolucionara, anarhista, ušutkanih intelektualaca, očajnika, ološa i buntovnika bez razloga...

Demokratska kultura je naivna, proturječna u sebi i o sebi, tragična, smiješna, beznadežna... Postojeće moći poriču joj pravo na postojanje, brišu je iz povijesti, nazivaju je "terorom" i "pornografijom", stavljaju joj naljepnice mržnje i ludila. Ali demokratska kultura u stanju je hrabro pogledati smrti u lice, izgovoriti riječi o ljudskoj grandioznosti i beznačajnosti, o njezinoj ograničenoj prirodi, bespomoćnosti i uzvišenosti. Demokratska kultura prezire i ismijava granice postavljene od strane moći i elitističke vlasti. Demokratska kultura prazni crijeva, smije se grohotom, bludniči, propada, jeca, šamara, plazi jezik, pokazuje guzicu i prijeti čvrsto stisnutom šakom. Demokratska kultura upire prstom na glupost i kukavičluk vlasti, na banke gdje su nekoć bili muzeji, na ratove u kojima ginu naši mladići... Demokratska kultura pokušava djelovati u umornom, zadriglom, slabašnom svijetu u kojem živimo.

Amsterdam, 25. travnja 1997.

*Preveo: Miloš Đurđević*

# Ah, oh, tranzicija

Piše: **Kristina Leko Fritz**

Siječnja 1997. **Aleksander Brener** osjetio se slobodnim prepraviti **Malevičevu** sliku iz zbirke Stedelijk muzeja, Amsterdam, osiguranu na oko 14 milijuna njemačkih maraka. Negativna vrijednost ove umjetničke akcije (šteta) procijenjena je na 5 milijuna.[1] Događaj i pripadajući mu sudski postupak pokrenuli su burne reakcije, žive i konfuzne prepirke izašle su izvan umjetničkih krugova. Godine 1996. slično je zaoštravanje potaknulo Brenerovo uništavanje djela kinesko-američke umjetnice **Wende Gu.** Radilo se o dvadesetmetarskom tunelu ispletenom od ljudske kose, mjesecima brižno skupljane u Rusiji i Švedskoj.[2]

Splet pitanja koje A.B.-va akcija postavlja glasi: smije li se, zbog umjetničkih razloga, uništavati kulturno/društveno dobro? Stoje li iza tako nečeg doista umjetnički razlozi? Ili: gdje su, ako jesu, granice umjetničkog govora? Je li umjetnik odgovoran nadležnom sudu? Treba li i zašto umjetniku dati veću slobodu govora-ponašanja-djelovanja nego drugim članovima zajednice? Ne zaboravimo: svi smo/sve je-potencijalno-umjetnici/umjetnost.
A.B.-ov slučaj pokazuje mogućim i opravdanim umjetničku akciju prosuditi i osuditi kao kriminal. Ova se osuda ne bavi umjetničkom vrijednošću. Rasprava o umjetničkoj vrijednosti slijedi neke druge zakone i treba se odvijati izvan sudnice, između ostaloga i stoga jer joj škodi svaka konačna prosudba i opće usaglašenje.
Skladno višeglasje sa svojim izvedenicama (pluralizam, multikulturalnost, inter i polidisciplinarnost...) u zapadnome svijetu danas se vidi kao jamac opće sreće. I reda. Tako stvarnost, kao i slučaj A.B., od nas zahtijeva baratanje poliperspektivnom strukturom.

Prazna formula za slobodu govora ne koristi nikome. Sloboda zahtijeva neprekidni napor spoznavanja, razgovaranja i dogovaranja. Jedino po tome što potiče mnoge razgovore Brenerova akcija je bila vrijedna truda. Umjetnički razlozi koje A. B. ima su osobna uvjetovanost i ograničenje i mogu biti uvaženi kao olakotna okolnost (tako se ravnao i nizozemski sud). Neplodno i za umjetnost i za društvo bilo bi osobne/umjetničke razloge smatrati valjanim izvorom pravnog imuniteta. Ti razlozi nemaju nadležnost oduzeti A.B.-ovom činu vandalističke odlike.

### Ruska realnost slijedeći Missiana[3]

Najnovija generacija ruskih akcionista obilježena je skandalima i vrlo složenom recepcijom. **Viktor Missiano**, međunarodno utjecajan moskovski kritičar i kustos, zadnjih godina brižljivo artikulira društveni i idejnu pozadinu najnovijeg ruskog kulturnog izvoznog proizvoda. Uvjerljivo, katkad patetično, brani pozicije svojih štićenika koji, osobito Brener i **Kulik4**, trebaju taktičnog odvjetnika. Missiano vidi današnju Rusiju pokretačem istovrsnim kao na početku stoljeća, u slučaju s avangardom. Rusija je značajan izvor svjetski relevantnog umjetničkog govora zahvaljujući prvenstveno Breneru i Kuliku.
Ruska je realnost post sovjetska, obilježava ju raspad svih ustanova. Iščeznuće inteligencije bitni je dio općeg rasapa, njezin je identitet bio temeljen alternativno, u odnosu na sistem. Ako je vjerovati tome, posebnost ruskog društva (bila) je nepostojanje međuljudskih odnosa, tj. svatko se odnosi(o) tek spram sistema, svojevrsnog fantoma, a ne spram drugog. Subjekt, kao i osobna odgovornost je nepoznani-

Aleksander Brener
Voli, ne voli!, 1994.
Foto: V. Skvorzovi



**Prazna formula za slobodu govora ne koristi nikome. Sloboda zahtijeva neprekidni napor spoznavanja, razgovaranja i dogovaranja. Jedino po tome što potiče mnoge razgovore Brenerova akcija je bila vrijedna truda**

[1] Podaci u vezi događaja temelje se na korespondenciji između redakcije 3. programa Hrvatskog radija (emisija Triptih) i nadležne službe Stedelijk muzeja, Amsterdam (kustosi Geurt Imanse, Jaqueline Hagman).
[2] Ovaj se tekst uglavnom osvrće na napise i razgovore u časopisu Flash Art kojima su tijekom 1996. i 1997. popraćena dva spomenuta Brenerova napada na umjetnička djela. Popularno i komercijalno usmjeren ovaj umjetnički časopis daje vrlo transparentan pregled problema i njegovih implikacija. Osobito su zanimljive reakcije čitatelja, kao i uređivačka politika.
[3] O Missianu uglavnom na temelju njegova prigodnog članka "Russian Reality", povodom skandala Brener 1996, Flash Art br. 189, ljeto 1996; zatim na temelju njegovog gostovanja i predavanja na Corso superiore di arti visive, Fondazione A. Ratti, Como, srpanj 1995.
[4] Oleg Kulik šokira europske umjetničke krugove svojim performansima gdje četveronoške, gol, na lancu, pretvoren u psa katkad ugrize i dijete i lokalnog uglednika.
[5] Giancarlo Politi, urednik i izdavač Flash Arta patetičnim apelom (br. 193/97) ne pristaje na ocjenu djela kao kriminalnog, budući da je ono umjetničko, ne videći da ono može biti oboje. Drži da umjetničke namjere daju činu i osobi posebni status, imunitet. Drukčije rečeno, Politi traži diskriminaciju umjetnika. Rasprava koja se potom pojavila u spomenutom časopisu razinom je niska, ali zanimljiva. Za pretpostaviti je da Politi za ono što čini ima i ekonomskih interesa budući da je jedan u lancu trend-setera tzv. internacionalnog umjetničkog svijeta (tržišta).
[6] Brenerov tekst "San o demokratskoj kulturi"



**Oleg Kulik, 1995., iz serije Zoophrenia**

ca. Ukinuće sistema tako je tek zadnji od niza "božjih" poteza koji definitivno postavlja ruski prostor izvan društvenog stanja.
Sloboda, pak, ne postoji izvan društvene strukture. Osobna sloboda pritom je ograničena ponašanjima koja narušavaju intersubjektivni prostor, koja je nemoguće poopćiti. Moralno ponašanje je reverzibilno. Problem uvijek i svugdje nastaje s onima koji se ponašaju kao da žude da im se čini ono čega se drugi groze. Missianovi štićenici prisiljeni su istraživati područje izvan reverzibilnog modela. Time je najopćenitije rečen i razlog zbog kojeg je polemika oko A.B.-a tako žučna.

**Društvena odgovornost umjetnika**

"Možda će me podržavati nogometni huligani, a ne umjetnici i intelektualci. Na to sam pripravan."[2] Ova Brenerova izjava govori o ciljanoj mu publici. Rado se odriče stručnoga suda i potpore jer mu to ništa ne znači. Nogometni huligani delegati su mase. Neprikrivena želja za osvajanjem masa prvenstveno je odlika političara. Brenerov je govor poglavito politički.
Missiano: "Kako naći snage i posvetiti pažnju umjetnosti ako ste pročitali pet strana o otmicama, ubijanju, korupciji, ubojstvima?... Moraš šokirati ljude, i svojom fizičkom prisutnošću dati očit vizualni sinop-

sis onoga što je njihovo iskustvo. A ljudi iskusuju užase. Stoga, moraš biti užasan."[2]

Braneći svoje klijente, Missiano ustvari zagovara vrlo primitivan model preslikavanja umjetnosti i društva. Posebnost je u tome što ova umjetnost uzima i formu i sadržaj političkí provokativnog čina. Ulazeći u radni prostor političkih aktivista, sasvim prelazi u područje tzv. pravog života kao društveno vrlo učinkovita akcija. Bitno je shvatiti da B.-ovo izazivanje Jeljcina, javnu masturbaciju, uništavanje umjetničkog djela, uništavanje tuđeg vlasništva, izvan umjetničkog konteksta ne možemo razlikovati od drugih sličnih čina. U umjetničkim krugovima nekim se činovima pridružuje oznaka (alibi) "umjetnost". Na ovu konvenciju pristaje određen broj ljudi. Ipak, izvan toga kruga ne postoji mogućnost razlikovanja jednog čina, npr. uništavanja umjetničkog djela od niza drugih, sa gotovo istim karakteristikama.

### Umjetnički je govor ravnopravan bilo kojem drugom govoru

U 20. stoljeću umjetnost je bivala redefinirana golemom izmjeničnom brzinom mnogim povijesno, umjetnički i društveno relevantnim umjetničkim djelima. Pouka toga iskustva je da ne vrijedi truda tražiti formu(lu) umjetnosti. Neki smatraju da je performativ dovoljna oznaka umjetničkog djela, i to stoga što može pokriti upravo sve.
Tako umjetnost podrazumijeva osobu koja ju nosi, podnosi i iznosi. U tekućem vremenu i trenutku zapadne (nizozemske) demokracije ne može se dopustiti privilegiranje ničijega iskaza na uštrb drugoga. Iskazi se iz čovjekove (umjetnikove) unutrašnjosti prevode u materijalni svijet: u obliku riječi i oriječina, slika, kipova, bilo kakovog objekta, u obliku čina; prevode se u intersubjektivni, društveni prostor. Načelo osviještene performativnosti je načelo umjetničkog stvaranja. Performativ postavljen u društveno živi prostor počinje svoju borbu za opstanak, a u njoj postoje pravila. Nema razloga da za umjetnički intersubjektivni prostor vrijede druga pravila nego za drukčije određen intersubjektivni prostor. Povelja o ljudskim pravima upućuje na ono što treba stajati u temelju svakog društva i njegovih pojavnosti. Umjetnost postoji i kao društvena pojavnost. Tolerancija ne podrazumijeva toleranciju netolerancije. Nizozemski sud svojom je presudom zaštitio ne samo gradsko vlasništvo, sliku u posjedu, nego i Malevića kao autora, njegovu slobodu govora, te vašu i moju slobodu gledanja i izbora. Zašto bi moja sloboda gledanja (unutrašnjeg govora) bila manje zaštićena (vrijedna) od Brenerove slobode govora?

### Pravi i nepravi život

Da svaka stvar, kao i čin postoji u svojoj slojevitosti i mnogostrukosti, te da ih valja razmatrati u raznim vidovima, spoznaja je kojoj nas vodi i veliki dio umjetničke produkcije ovoga stoljeća, počevši od Duchampa na dalje. Umjetnost, kao i stvarnost, ne možemo nikako konačno i za uvijek uloviti. Kad umjetnik ne priznaje postojanje granice između sfere umjetnosti i sfere života, time se ustvari bori za uvjerljiviju svoju govornu poziciju.
Generacijama se određena struja umjetnika bori protiv getoizacije umjetnika i umjetnosti, vjerujući da su umjetnost i društvo spojene posude. Osobito zadnjih godina, pojačan je broj umjetnika koji se trude pronaći i raditi djela i čine koji nemaju nikakvih obilježja umjetnosti. Iskušavanja granice između pravog života i umjetnosti žele reći da granica ne postoji. Ta struja po kojoj ontološke razlike između tzv. života i tzv. umjetnosti nema, datira, kroz razne oblike, i do predhistorije.

### Protiv diskriminacije umjetnika

Brener, čitavim svojim opusom, čini se posljednjim izdankom toga senzibiliteta. Veličinu i moguću autentičnost njegovoga performativa potpuno uništava **Politijev** apel za podršku "Sloboda za Brenera, u ime umjetnosti"[5], te , još gore, činjenica da je sam Brener vrlo zahvalan na toj podršci.[2] Brener je vrlo hrabro izašao u društveno aktivan prostor problematizirajući doseg i funkciju umjetničkog čina danas. U tom kontekstu očekujem da će posljedicu svoga djela, dakle zatvorsku ili novčanu kaznu svjesno i ponosno prihvatiti. Ili, u najmanju ruku da će sam sebe drukčije obrazlagati.[2] No u ovom se slučaju ipak ne radi o konzistentnom sustavu djelovanja (svjetli primjer tako nečega je **Beuysov** život i djelo).
Po Brenerovu umjetnost najgore što mu se može desiti jest da ga gospodin Politi ponovo smješta u geto iz kojega je tako efektno izašao. Geto o kojem govorim je geto umjetnika kao izvanserijskih i stoga neravnopravnih članova društva. U slučaju u kojem je taj geto neozbiljnosti ukinut, u takvoj konstelaciji stvari bilo bi za očekivati da ne vrijedi ona stara po kojoj čudoređe, moral jest od umjetnosti zasebna sfera koja spada u sferu društva i života, a umjetnost, budući jedna od života izdvojena sfera, ili drukčije rečeno, marginalizirana, nema ništa s moralom i čudoređem.

### Umjetnost je ravnopravna

Mnogi povodom Brenerovog slučaja misle da treba izabrati jednu od pravno sukobljenih strana: nizozemske vlasti ili umjetnika. No prijepora ne treba biti, čini se da uopće nismo u poziciji po kojoj treba birati. U izjavi za televiziju, netom po događaju, **Rudi Fuchs**, ravnatelj Stedelijk muzeja, kaže da ne želi ulaziti u vrednovanje samog umjetničkog čina, da takvih postupaka povijest umjetnosti poznaje, ali da se evidentno radi o vandalizmu. U Nizozemskoj nemaju problema s lučenjem i uvažavanjem različitih diskursa i preklapajućih stvarnosti i interesa.

### Zaključak

Brener govori jezikom političke akcije-provokacije. Sadržaji na koje akcijama upućuje političke su naravi. Njegova je umjetnost potpuno određena i stiješnjena širim društvenim kontekstom sredine iz koje dolazi. Još jednom umjetnost u Rusiji biva čvrsto društveno determinirana. Brener preuzima nisku razinu političkog govora sredine iz koje dolazi i po tome je ovo jedna tužna priča. Nekonzistentnost stavova i djelovanja odaje totalni rasap društva. Brener utjelovljuje figuru umjetnika koji apsolutno ne vjeruje u mogućnost ikakvog drugog govora. Upravo u tome leži tragedija ove nemoćne i negativne umjetnosti. Ovaj je negativni primjer iznimno poučan. Totalno konfuzan govor o kulturi demokracije[6] i umjetnosti demokracije[2] zvuči i u našoj/hrvatskoj sredini poznato. Ah, ta demokracija.

**Brener govori jezikom političke akcije-provokacije. Sadržaji na koje akcijama upućuje političke su naravi. Njegova je umjetnost potpuno određena i stiješnjena širim društvenim kontekstom sredine iz koje dolazi**

# Kulturni rat

Wenda Gu

## Neki predviđaju da će srž 21. stoljeća biti sukobi među narodima, rasama i kulturama. Ali, kulturni su sukobi oduvijek dio ljudske civilizacije

**INTERPOL** je bio zajednički projekt **Viktora Missiana**, ravnatelja moskovskog Centra suvremene umjetnosti, i **Jan Amana**, ravnatelja štokholmskog Centra suvremene umjetnosti i arhitekture. Dvije godine prije izložbe otpočeli su razgovor o fizičkoj i psihološkoj granici koju postavlja Berlinski zid, čije rušenje nije otklonilo razlike na širim političkim, društvenim i ideološkim strukturama Istoka i Zapada. Upravo obratno, pojačalo je direktnu konfrontaciju i otkrilo psihološki zid koji je puno teže zaobići. INTERPOL je bio međunarodna izložba koja je željela ukazati na isti taj problem u umjetnosti.

U početku, kuratori su izabrali umjetnike iz Švedske i Rusije. Ostali međunarodni sudionici pozvani su kasnije. Budući da sam Kineskinja koja živi u New Yorku osam godina, moja je uloga bila raditi kao treća strana između ove dvije grupe. Posebno sam osjetljiva spram ove vrste sučeljavanja s obzirom na svoje prošlo i sadašnje iskustvo, i sa socijalizmom i s kapitalizmom. Ruski umjetnici, pod ravnanjem svoga kuratora Missiana, učestalo su pokušavali idejno nadzirati stvaranje cijele izložbe, kao i izradu kataloga. To očevidno pokazuje ambiciju ovih ruskih umjetnika koji, budući da dolaze iz vrlo nadmoćne, a sada propale nacije, bivšeg Sovjetskog Saveza, još uvijek imaju pomalo izvrnuti pojam o svojoj moći. Usporedo s time, švedski umjetnici koji žive u privilegiranoj socijalnoj demokraciji, nikad nisu doista iskusili teškoću i tragediju, čak ni za vrijeme drugog svjetskog rata. Zbog ovih neusklađivih iskustava, dvije su skupine prišle teorijskom dijalogu sa sasvim različitim perspektivama. U vrijeme planiranja izložbe, pitala sam se kako predstaviti ove sukobe skrivene u samom postojanju dviju skupina. Moskovski sastanak razjasnio je romantičnim švedskim umjetnicima da su u sjeni ruske agresivnosti. Osjetili su da je umjetnički dijalog i teorijska suradnja samo izgovor i da odražava političku, kulturnu i ekonomsku igru moći.

Odlučila sam načiniti tunel u potpunosti izrađen od ljudske kose, ruske i švedske. Za taj rad kosu su skupljali u frizerskim radionicama od srpnja 1995. U središnjoj dini toga tunela objesila sam pravu raketu koju mi je posudila Kraljevska švedska vojska. Vizualni dojam trčanja kroz dugački uski tunel od ljudske kose aludija je na uporabu vojne akcije za kontrolu kulturne bitke. Htjela sam rad koji ima referencu na konfrontacije među kulturama. Kad je Aleksandar Brener počeo svoje bubnjanje i vrištanje na otvorenju, pažljivo sam ga pratila jer sam video kamerom bilježila njegov performans. Shvatila sam da se u svoje bubnjanje nije emotivno uložio.

Naprotiv, promatrao je kako se ponaša masa posjetitelja i vrlo pažljivo pratio svaki moj pokret. Tada sam na trenutak napustila izložbeni prostor kako bih se susrela s prijateljima u susjednom dijelu zgrade. Minutu kasnije dotrčao je njemački umjetnik vičući da je Brener uništio moj rad. Zajedno smo se vratili na izložbu, gdje je oko tisuću šokiranih posjetitelja u potpunoj tišini buljilo u moje djelo. U tom trenutku osjećaji su me svladali. Nikada nisam iskusila ovakvu situaciju. Rad je izgledao kao poprište terorističkog napada. Za nekoliko minuta publika se pribrala, pozvani su novinski izvjestitelji, lokalne radio i TV-postaje, a službeno je osoblje obavijestilo policiju. Francuski kritičar **Olivier Zahm** je uzviknuo: "Ovo je neofašistička akcija!".

**Elein Fleiss**, francuska spisateljica, prišla mi je i rekla da će biti svjedokom ukoliko kanim pokrenuti sudsku tužbu. Kad je policija stigla, uhitila je drugog ruskog umjetnika jer je pokušavao napasti i ugristi dvogodišnju bebu za vrijeme izvođenja svog performansa u kojemu je on pas, gol, na lancu. Neki su ga posjetitelji doista udarili po glavi. U međuvremenu, Brener je napustio scenu.

Neki predviđaju da će srž 21. stoljeća biti sukobi među narodima, rasama i kulturama. Ali, kulturni su sukobi oduvijek dio ljudske civilizacije, a to potvrđuju i krvavi vjerski ratovi. Povijesno, kulturne su bitke skrivane i iza gospodskih intelektualnih rasprava, a kontrolirane su zemljopisnim razdvajanjima.

Parafrazirajući kineski idiom, mi danas možemo: "boriti se izbliza, borbom pest na pest. Možemo govoriti iskreno, ne okolišajući riječima." To je naša migrantska kulturna stvarnost. Sljedećega dana, na novinskoj konferenciji, istaknula sam da incident nije osobne prirode - ovaj performans držim ogledalom u kojem se odslikava politička i ekonomska igra moći. Nisam željela označiti akciju kao neofašističku ili



Wenda Gu: "Bez naslova", instalacija od ljudske kose više rasa

**Brener nije uzeo u obzir sofisticiranost današnjih medija: njegova staromodna šok-taktika bit će otpisana. Umjesto da stane iza svojih akcija, odmah je napustio scenu događaja. Nema u njega hrabrosti terorista koji žrtvuju sebe za svoja uvjerenja**

neonacionalističku, budući da u umjetnosti valja razlučivati stvari na različitim razinama. Ono što se dogodilo je "kriminal". Na umjetničkoj razini, ponavljanje je to stare Dada ideologije. Na čisto ideološkoj razini, događaj stoji u dubokoj vezi s povijesnim, kulturnim, društvenim i političkim pozadinama.
Umjetnici i Missiano nisu neofašisti, oni su ruski Židovi koji u svojoj zemlji nisu ugroženi ruskim nacionalizmom. U zapadnom umjetničkom krugu, Missiano je uvažen kao poznavatelj i organizator. Ipak, u svojoj zemlji, potiče umjetnike na agresivnost. Izvan domovine im, njihova ideologija i akcije imaju puno poveznica sa nacionalizmom i komunizmom - od kojih potonji ima mnoge tendencije slične nacizmu, sa inherentnim diktatorskim formatom.
Brenerov ustroj duše reflektira današnju rusku stvarnost - politički, gospodarski i društveno degenerirano, kaotično i frustrirano društvo. U prošlosti se Rusija ponašala kao super sila. Sada, zahvaljujući tekućim okolnostima, njezina je samouvjerenost raspršena. Svečanima su njihove akcije nepojmljive. Budući da sam iz komunističke Kine došla u Sjedinjene Države, mogu ih razumjeti iz obje perspektive. Ovi su poznati ruski umjetnici bili ponosni protivnici komunizma. Padom komunizma, heroji su izgubili metu svoga napada. Pažnju su preusmjerili na strukture moći zapadnoga materijalizma. Mrze biti podložni. Ova vrsta nerješivoga škripca njihov je ideološki temelj. Ruski umjetnik **Dmitry Gutov** više puta mi je rekao "Mrzim današnju Rusiju i mrzim suvremenu umjetnost." Paradoksalno, jer je on predstavnik ruske suvremene umjetnosti. Zanimljivo je da je u Europi kritika incidenta više teorijska, dok američki pogled na stvari nudi vrlo jednostavno rješenje: sudska tužba s ciljem zatvorske kazne.
Na umjetničkoj razini Brenerova akcija nema značenja. Stari su dadaisti prijetili uništenjem svih muzeja, ali ironija je da nakon pedeset godina, ne samo da muzejski sistem nije nestao, nego je upravo cilj mnogim umjetnicima. Brener je slijepo izveo stari dadaistički koncept, te nije došao na čistac sa odnosom te ideologije i njezinih ostvarenja. Je li njegova namjera bila oponašati činove prethodnika kao što su **Marcel Duchamp**, **Piero Manzoni**, ili suvremeniji **Jeff Koons**? Ako jest, gdje je nestala sofisticirana subverzija i tiho nasilje pisoara, konzervi govana i pornografskih fotografija? Destruktivni hepeninzi zbivali su se i u prošlosti, a danas se doimlju bez značenja, te izvedenima zbog publiciteta. Brener nije uzeo u obzir sofisticiranost današnjih medija: njegova staromodna šok-taktika bit će otpisana. Umjesto da stane iza svojih akcija, odmah je napustio scenu događaja. Nema u njega hrabrosti terorista koji žrtvuju sebe za svoja uvjerenja. U našoj stvarnosti, umjetnost se uzima kao simbol slobode koja je pak regulirana demokracijom. Ta dva pandana upravljaju ljudskim razvojem.
Missiano je rekao da ovaj incident postavlja najbitniji stupanj dijaloga između Istočne i Zapadne Europe. Vjerujem da te njegove riječi imaju nekog smisla. Ali, još uvijek imamo odgovornost znanja, odgovornost za temeljnu čovječnost i zajedničku sudbinu. Svojim riječima, kao čovjek, Missiano gubi temeljnu poziciju: kao intelektualac gubi odgovornost. Bilo je mnogo posjetitelja koji su mi izrazili svoje žaljenje. Uporno sam im ponavljala kako interpretiram Brenerovo uništavanje kao posebno sudjelovanje u mom globalnom umjetničkom projektu. Jedan mi je ruski umjetnik prišao raspitujući se ima li izlagačka kuća ikakvo osiguranje. Slovenski umjetnik je rekao: "Ako dobiješ novac od osiguravajućeg društva, možeš ga upotrijebiti sponzorirajući umjetnički časopis Missianove žene i ove ruske umjetnike." Još uvijek promišljajući sam incident, i prepoznavajući njihovu slijepu pohlepu za dobiti, mogla sam odgovoriti jedino smijehom. Za dobrobit moga globalnoga projekta, rekla sam Breneru: "Hvala ti na suradnji i sretan put natrag u Moskvu." Missiano mi je došao i rekao: "Sjećam se poštanske marke sa slikom na kojoj se Staljin i Mao rukuju - Rusi i Kinezi su veliki prijatelji..." Incident na Interpolu odnose između švedskih, ruskih i drugih međunarodnih umjetnika ostavio je ledeno hladnima. Moja instalacija svjedoči o ovom ratu kultura.
(Flash Art, 189/1996.)

*Prevela: Kristina Leko Fritz*

# Pismo podrške

**datum: petak, 14.02.1997.**
**Eda Čufer, Goran Đorđević, IRWIN:**
**Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski,**
**Roman Uranjek, Borut Voglenik**

*Ovo je pismo podrške Aleksandru Breneru, umjetniku koji se mora pojaviti na nizozemskom sudu jer je optužen za skitnju i vandalizaciju Malevičeve slike "Suprematizam 1922-1927."*

Aleksandra smo upoznali 1994. u Moskvi gdje je poznat kao pjesnik kontroverznog rusko-židovskog identiteta. Kada smo ga sreli upravo se vratio iz Izraela kamo je pred nekoliko godina emigrirao sa svojom obitelji. Svoj povratak u Moskvu objasnio je kao čin gubitka iluzija glede svakog postojećeg političkog sistema, a Rusija nakon propasti socijalizma za njega je prikladno mjesto da izrazi umjetničko stajalište o tom gubitku iluzije. Naš zajednički jezik - rezultat nekoliko zajedničkih projekata, uključujući Interpol i Transnacionalu 1996. - zasnovan je na uvjerenju da je trenutačna situacija u umjetnosti posve politizirana u smislu da ekonomski razvijenije zemlje kontroliraju i zloupotrebljavaju sustav vrijednosti kojeg smo naslijedili iz tradicije suvremene umjetnosti ovog stoljeća kao zajedničko duhovno dobro. Stoga je nužno i legitimno da svaki umjetnik dovodi u pitanje poziciju i mehanizam implementacije pojedinačnog umjetničkog djela u sustav umjetnosti koji odbija da bude puka tržišna i ideološka igračka.

U tom smislu Brener je svoje pjesničko stajalište iz književnosti prenio u izravni fizički jezik akcija-performansa. Početkom 1994. izveo je akciju u Muzeju lijepih umjetnosti (Puškinskij Muzei) u Moskvi gdje je stao ispred jedne **Van Goghove** slike i ispraznio crijeva u hlače ponavljajući: "Vincent, Vincent". Tu je akciju opisao kao dijalog s počecima modernizma, a "izlučevina u njegovim hlačama" zadobila je dvojako značenje - to je veliko zadovoljstvo poradi umjetničkog djela, te pojam izlučevine kao simbolička materijalizacija monolitne ideologije kojoj je Van Gogh određen za utemeljitelja.

Jednom je isprovocirao **Dimitrija Prigova**, primjernog avangardnog umjetnika koji živi u Moskvi. Dok je Prigov čitao svoju poeziju, Aleksandar je skočio na pozornicu vičući: "Gori! Gori!", držeći se za stražnjicu. Po njemu, to je odgovor na Prigovljevo uvjerenje da je njegova poezija hladna analiza. Prigov ga je optužio da je fašist.

Drugi sličan događaj zbio se tijekom čitanja poezije druge ruske legende, jednog od najsofisticiranijih pjesnika šezdesetih - **Jevgenija Jevtušenka**. Za vrijeme njegovog čitanja Aleksandar je ustao ponavljajući rečenicu: "Tišina, moja majka želi spavati." Njegova je provokacija razjarila Jevtušenka do te mjere da je pozvao svoje tjelohranitelje. Naredna je akcija Brenerovo masturbiranje u javnosti na skakaonici bazena sagrađenog u vrijeme socijalizma na mjestu razorene pravoslavne crkve. Ta je akcija izvršena tijekom jednodnevne izložbe koju je organizirao umjetnik **Andrej Velikanov**. Brenera je zbog te akcije potom uhapsila policija. Također treba spomenuti jednu od njegovih izrazito političkih



akcija. Otišao je na Crveni trg u boksačkoj opravi usred ratne kampanje u Čečeniji vičući prema Kremljinu: "Jeljcine, izađi!"

Brener je u listopadu 1995. posjetio Ljubljanu gdje je na otvorenom izveo tri akcije. Jedna se dogodila ispred zgrade Slovenske narodne opere i baleta koja se nalazi između slovenskog parlamenta i pravoslavne crkve. Uspeo se na balkon i skinuo odjeću tako da je na sebi imao samo boksačke hlačice. Zatim je stavio boksačke rukavice, zapjevao arapsku obrednu pjesmu i razbio barokni prozor na zgradi Opere. Iz Ljubljane je otišao u Moskvu gdje je nakon nekoliko tjedana bacio nekoliko bočica kečapa na fasadu Bjeloruskog veleposlanstva, nagrđujući je zbog gotovo diktatorskog režima u Bjelorusiji.

Ono po čemu je u međunarodnoj umjetnosti poznat kao kontroverzna ličnost dogodilo se u veljači prošle godine u Stockholmu, u kontekstu projekta Interpol, gdje je uništio umjetničko djelo kineske umjetnice **Wende Gu**. Kao sudionika u istom projektu shvaćamo razloge njegove akcije. Interpol je projekt pod vodstvom švedskog kustosa **Jana Amana** i Rusa **Viktora Missiana**, trogodišnji work-in-progress čiji je osnovni cilj uspostavljanje komunikacije između raznih umjetnika. Taj projekt nije vođen na klasičan način. Umjetnici su trebali kolektivno formulirati izložbu putem komunikacije i interakcije između svojih radova. Kustosi su trebali osigurati sve što je potrebno za susrete u Stockholmu i Moskvi te organizirati završni susret. Napose je naglašeno da na tu izložbu nisu pozvani klasični individualni umjetnički objekti.

Kad smo došli da realiziramo svoj projekt, svi smo bili šokirani ugledavši golemi rad Wende Gu koji je zauzeo središnji prostor ne obazirući se na druge zastupljene umjetnike. Razočaranje je bilo tim veće kad smo shvatili da su organizatori koje je predstavljao Jan Aman vrlo ponosni na taj rad i da ne prihvaćaju nikakve prigovore da taj rad po definiciji krši pravila igre utvrđena tijekom trogodišnje komunikacije.

Kako je Jan Aman financirao taj projekt, cijela se priča polarizirala na način Zapad-Istok, tim više jer je bilo očigledno da je Viktor Missiano posve izbačen iz igre. Stoga je na dan otvorenja Brener jednostavno uništio rad Wende Gu. Zbog toga je od strane organizatora izložbe optužen da je fašist, a u vrlo primitivnom i površnom pismu, koje je poslano na sve značajne adrese suvremenih umjetničkih institucija, tvrdi se da su Missiano i svi zastupljeni ruski umjetnici grupa fašista.

Naše je stajalište da je njegova akcija u opisanom kontekstu posve legitimna jer su nakon trogodišnjeg razgovaranja i stvaranja vrijednosne spone između pojedinaca iz dva različita socio-politička i kulturalna konteksta organizatori dopustili da se jedno

**Brener ne vjeruje u političku demokraciju, već vjeruje u demokratsku umjetnost - odnosno u umjetnost individualne borbe za mentalnu i duhovnu slobodu i moralni napredak**

**Brenerova akcija svjesno i namjerno upire prstom na duboke i ozbiljne rane u suvremenoj europskoj političkoj povijesti koje potječu od proleterske revolucije, komunizma, fašizma, nacizma, hladnog rata i kaotičnog procesa uspostavljanja novog svjetskog poretka pod vodstvom globalnog kapitalizma**

umjetničko djelo, koje posve poništava osnovne etičke imperative projekta, predstavi na klasičan i univerzalan način. Nijednu od tih akcija ne može se označiti kao vandalizam ili fašizam - to je metoda kojom ih stigmatiziraju čak i osobe iz sofisticirane suvremene umjetničke zajednice. Akcije su zasnovane na vrlo konzistentnom i pažljivo izgrađenom sustavu vrijednosti koji je pojašnjen u njegovoj književnosti, esejima i javnim izlaganjima. Kako je Aleksandar izjavio tijekom posjeta Ljubljani, on ne vjeruje u političku demokraciju, već vjeruje u demokratsku umjetnost - odnosno u umjetnost individualne borbe za mentalnu i duhovnu slobodu i moralni napredak. Politička demokracija je nemoguća jer od svakog člana društva traži totalnu odgovornost. Dakle, umjetnost je roba koju treba koristiti za demokratski samo-razvoj. Za Brenera većina ruske umjetnosti nije demokratska jer potječe iz uskog kruga ruske inteligencije. Postoje neke iznimke poput **Tolstoja, Majakovskog** i **Hlebnjikova**. On avangardnu umjetnost luči od modernizma po razlici njihova utjecaja. Avangardna umjetnost posjeduje etički utjecaj koji se posve razlikuje od formalnog utjecaja modernizma.

Za Brenera avangardni umjetnik je čovjek koji se cijelim svojim bićem u stanju suprotstaviti zapadnoj civilizaciji. A kako je zapadna civilizacija nasilno prisvajanje svih drugih svjetova, za njega jedino oružje protiv neupitne moći zapadnih društava jest jezik osjećaja (po definiciji **Antonina Artauda**). U svojim akcijama on taj jezik emocija artikulira kroz tri osnovna osjećaja i principa: spolnost, nasilje i nemoć. Opisali smo neke njegove ranije radove i akcije, kao i Brenerovu filozofsku i etičku poziciju glede pitanja umjetnosti, da bismo dokazali kako je njegova posljednja akcija - u kojoj je po Malevičevoj slici "Bijeli suprematizam 1922-1927", bijeli križ na bijeloj podlozi, zelenim sprejem ispisao znak za dolar - čin dosljednog umjetničkog izražavanja i stoga se ne može tumačiti kao čin luđaka ili kao kazneno djelo.

Naravno, shvaćamo da na pravnoj razini postoji razlika između legitimnih i legalnih aspekata određenog inkriminiranog čina. Svi znamo da je zaštita vlasništva jedna od osnovnih zadaća zakona. Kako smo obaviješteni, tržišna vrijednost te slike prije Brenerove intervencije bila je 20 milijuna nizozemskih guldena, a nakon akcije, prema procjeni Stedelijk muzeja, slika je izgubila četvrtinu od tržišne vrijednosti.

Izjavljujemo da je to arbitrarna procjena koju valja raspraviti u kontekstu mehanizma koji stvara vrijednosti umjetnina dvadesetog stoljeća. Kao prvo, ne postoji očigledan dokaz da je vrijednost slike doista manja nego prije. Možda je još veća, ukoliko se legitimnost Brenerova čina objasni, dokaže i usvoji, sada ili u budućnosti. Ekonomska vrijednost artefakta ovisi o njegovoj simboličkoj vrijednosti, a simbolička procjena se stvara unutar određenog sistema vrijednosti prihvaćenog u ekonomsko-duhovnodruštvenoj razmjeni. Stoga postoji mogućnost da Brenerov čin nije uzrokovao nikakav financijski gubitak već je prije dobitak za legalnog vlasnika slike.

Drugo pitanje se ovdje odnosi na zakonskog vlasnika slike - dakle na legitimno pravo muzeja da ju izlaže. Poznato je da je 1927. Malevič izlagao u Berlinu. Zbog toga što se morao vratiti u SSSR prije završetka izložbe zamolio je **Huga Haringa** da mu pričuva radove do njegovog povratka u Njemačku. Drugu je osobu zamolio da pričuva njegove teorijske spise. U Njemačku se nikada nije vratio, a nije poznato što je ustvari Malevič tražio od Haringa da učini s njegovim radovima. Neki od njih sada pripadaju Stedelijk muzeju, a tu su vjerojatno dospjeli tijekom transakcija koje su izvršene nakon Malevičeve smrti 1935. kada su razni politički režimi zapadne Europe i Rusije progonili takve radove i sustave vrijednosti vezane za njih. Bilo bi zanimljivo pregledati dokumente tih transakcija i ekonomsku vrijednost koju su radovi imali u to vrijeme.

Brenerova akcija svjesno i namjerno upire prstom na duboke i ozbiljne rane u suvremenoj europskoj političkoj povijesti koje potječu od proleterske revolucije, komunizma, fašizma, nacizma, hladnog rata i kaotičnog procesa uspostavljanja novog svjetskog poretka pod vodstvom globalnog kapitalizma. Ustvari, suvremena umjetnost - modernizam i avangardna umjetnost - jedini je sustav vrijednosti koji se suprotstavio agresivnoj i uskogrudnoj društvenoj i političkoj podjeli iz prošlosti tijekom borbe za prvenstvo i globalizaciju raznih ideologija. Samo je suvremena umjetnost stvarala sustav vrijednosti i jezik cjelovite individualnosti, i prva se proširila diljem europske kulture bez obzira na političke i društvene granice. Tijekom hladnog rata taj prvi zasebni i neovisni jezik rane avangarde postaje službeni sustav vrijednosti zapadne demokracije, pa je stoga jedna od najsofisticiranijih ideologija koja je ikada postojala. Kraj hladnog rata donio je mnoštvo neriješenih pitanja i sukoba iz prošlosti. Između ostalog postavio je pitanje povijesnih korijena zapadne ekonomske nadmoći koja igra ključnu ulogu kod postavljanja tržišnih vrijednosti simboličkim vrijednostima globalne civilizacije.

Osnovna strategija održavanja kulturalne, simboličke nadmoći putem ekonomske nadmoći jesu prisvajanja koja se mogu pratiti na mnoštvu primjera. Od legitimno upitnog, ali vjerojatno legalnog (kažemo vjerojatno zbog kliske definicije stvarne tržišne vrijednosti kulturalnih objekata) prisvajanja arheološkog blaga drevnih kultura, do nejasnog materijalnog identiteta Malevičeve zbirke koja je nakon berlinske izložbe 1927. ostala u zapadnoj Europi. Je li istina da je globalni kapitalizam nova definicija za kulturalnu kolonizaciju Zapada nad ostatkom svijeta?

Vjerujemo da Aleksandar Brener nije uništio ništa od onoga što je Kazimir Malevič ostavio čovječanstvu. Naprotiv, on je na umjetnički način osvjetlio nesporazum što je to ustvari Malevič ostavio čovječanstvu osmišljavajući čin reifikacije gdje tzv. kulturni svijet odaje priznanje njegovim mrtvim predmetima, a istodobno prezire izvornu,

živu kulturu iz koje je došao. Silu koja predleži tom nesporazumu simbolizira znak kojeg je nasprejao po radu.

Poznavajući Brenera vjerujemo da njegova akcija nije izvršena u ime neke političke ili nacionalne identifikacije, već u ime individualne i umjetničke ekspresije i legitimnosti umjetničke intervencije - i interpretacije - u aktualne povijesne nepravde i nasilja. Njegova akcija dokazuje da je on legitimni nasljednik najboljih umova iz njegove kulturne tradicije. On pripada duhovnom kontinuitetu futurističkih pjesnika poput Majakovskog i **Hlebnjikova**. Stoga je njegova akcija legitimna, a možda i legalna - ponekad legitimnost valja pretpostaviti legalnosti ukoliko želimo očuvati naš duhovni život od uskogrudne materijalističke prinude.

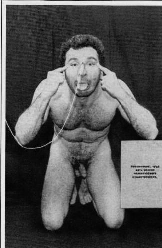
Time ne smjeramo ka legalizaciji ritualnog razaranja umjetničkih objekata kao prihvatljivog načina kulturalne komunikacije. U povijesti suvremene umjetnosti postoje primjeri uništavanja umjetničkih objekata umjetnika od strane drugih umjetnika. Samo su neki od njih postali legitimni u tradiciji suvremene umjetnosti. Njihova je legitimnost zasnovana na bistrom razumu, na jasno definiranim ontološkim razlozima iza tog čina, a ne na samom činu destrukcije.

Svjesni smo da u kontekstu današnjih društava koja upravlja moć informacije takva vrst spektakularnih akcija može postati vrlo prikladan način za privlačenje pozornosti i publiciteta. Iskreno vjerujemo da Brenerova akcija nije nasilje već riskantan i herojski čin u skladu s njegovim izvornim uvjerenjima.

Konačno, želimo nešto reći o optužbi za skitnju. Izjavljujući ono što je izjavljuje, čineći ono što je čini, Brenerova umjetnička djelatnost proizvodi vrijednosti koje su još uvijek neprocjenjive u svakoj postojećoj državi na svijetu. Stoga je posve normalno da si ne može priuštiti smještaj u skupom, bogatom gradu kao što je današnji Amsterdam. Siromaštvo i napad na postojeće norme dodatni je legitimitet kojeg dijeli s mrtvim i živim pojedincima koji su stvarali i koji stvaraju vrlo kontroverzni pojam umjetnosti.

Iskreno se nadamo da će Nizozemski sud pristupiti činu Aleksandra Brenera sa duhovnom i intelektualnom snagom koja će omogućiti njegovim predstavnicima da promisle svu složenost tog događaja i preuzmu brigu oko njegove obrane.

Ljubljana, 11. veljače 1997.



## Giancarlo Politi

# Sloboda za Brenera - u ime umjetnosti

**Alexander Brener**, vrlo originalan i jedinstven rusko-izraelski umjetnik, uhićen je u Amsterdamu jer je pokušao izvesti osobito ambiciozno umjetničko djelo.
Njegov je rad znak američkog dolara naslikan sprejem na **Malevičevoj** slici "Bijeli križ na sivome" izloženoj u Stedelijk muzeju. Zbog toga čina, Brenera do sada drže u zatvoru. Flash Art traži od nizozemskih vlasti oslobađanje Alexandera Brenera u ime umjetnosti i stvaralaštva. Po mome mišljenju, Brenerovo uhićenje napad je na umjetničku slobodu izraza i kao takvo je represivni čin. Brener nije huligan, nego umjetnik-buntovnik jake osobnosti, u istoj mjeri u kojoj je to bio i Malevič u svoje vrijeme. Brener nije htio uništiti Malevića, nego stvoriti djelo još značajnije od Malevičevog, ili drukčije rečeno, sa dodatnom estetskom vrijednošću. Je li legitimno zaustaviti, štoviše, uhititi kreativni čin? Taj vas događaj svakako može nagnati da se zapitate hodaju li pravednost i cenzura ruku pod ruku. Između Brenerove nove kreativnosti i Malevičeve statične kreacije, izabirem prvo. Malevičevo djelo svi poznajemo. Radije bih vidio novo Brenerovo djelo. Ma kako bilo, dragi čitatelji Flash Arta, tražim od vas da pišete na Stedelijk Muzej Amsterdam, zahtijevajući zajedno sa mnom "Slobodu za umjetnost, slobodu za Brenera".
("Flash Art", 193/1997)

*Prevela: Kristina Leko Fritz*

11. veljače 1997.
New York City

Gospodin Rudi Fuchs
Muzej Stedelijk
Paulus Potterstraat 13
1071 HV Amsterdam
Nizozemska



Štovani gospodine Fuchs,

Upravo sam čuo za nedavni događaj u vašem muzeju. Sudeći prema izvještajima koje sam čitao, ruski umjetnik Aleksander Brener zelenim sprejem iscrtao je simbol dolara preko slike "Suprematizam (Bijeli križ)", vrijedne 16 milijuna dolara.

Iako ne odobravam uništenje slike, moram reći da podržavam djelo gospodina Brenera, jer ga doživljavam prvenstveno kao umjetnički izraz bijesa i nezadovoljstva zbog sve prisutnijeg materijalizma i korupcije u današnjem svijetu umjetnosti. Za razliku od mnogih ljudi koji besramno zarađuju od umjetnosti istovremeno pridonoseći uništenju njezinih moralnih načela, vjerujem da je gospodin Brener pošteno biće i umjetnik iskreno zabrinut za dobrobit umjetnosti. Stoga bi, po mome mišljenju, bilo kakva legalna akcija protiv njega bila ne samo potpuno nepravedna već i u svojoj suštini amoralna.

Vidite, za vas Nizozemce slika je odavno postala potrošna roba, dok je za nas Ruse slika od davnina prvenstveno predstavljala ikonu. Stoga pravi čin obešćašćenja nije djelo gospodina Brenera nego markica s cijenom na Bijelom križu, koja pokazuje da je Stedelijk Muzej u biti Stedelijk Banka.

Sa štovanjem,

Kazimir Malevich

# POLICY OF TRUTH

## ORGINAL I KOPIJA

**Javljaju nam se tu zastrašujuća pitanja: Može li uopće postojati original ako nema kopije? Kakva je to kopija koja nema svog originala**

Piše: **Dejan KRŠIĆ**

*"Umjetnik se ne smije pojavljivati u svom djelu, isto kao što se Bog ne pojavljuje u prirodi. Čovjek nije ništa, djelo je sve... Ja bih vrlo rado rekao što mislim i olakšao svojim kazivanjem čuvstva gospodina Gustava Flauberta, ali koliko je uopće važan taj gospodin?"*

*Ovaj zahtjev da autor bude odsutan iz svoga djela još se i produbio. Neki se pisci tobože slažu s tim načelom, ali se onda uvuku na stražnja vrata pa opale čitaoca izrazito osobnim stilom. Zločin je savršeno izveden, samo što je palica za bejzbol koja je ostala na mjestu zločina puna otisaka prstiju. Flaubert je bio drukčiji. On je više nego itko drugi vjerovao u stil. Uporno je radio na ljepoti, zvučnosti, točnosti, savršenstvu - ali nikad savršenstvu obilježenom osobnim pečatom, kao u Wildea. Stil je u funkciji teme. Stil se ne nameće sižeu, nego izrasta iz njega. Stil je vjernost misli...*

Da, to su citati!

Citat iz *Flaubertove papige* **Juliana Barnesa** (Znanje, 1990) na početku kojega **Barnes** citira **Flauberta.**

Zašto tekst o jednom umjetniku povodom umjetničkog skandala drugog umjetnika započinjati citiranjem nekog Engleza koji citira francuskog klasika? Citatom citata? No, ovdje izgleda netko nekoga vuče za nos?

Da, i vi imate problema s oklijevajućim pripovjedačem (tj. sa mnom). No, hajde već jednom, Kršiću, odluči se i počni. Ako kao jedino javno pojavljivanje u Zagrebu neke inačice umjetnika koji se predstavlja kao **Goran Đorđević**, ili **Walter Benjanin**, ili **Malevič**, ili... predstavlja kolektivna izložba "Moskovski portreti" koju je koncipirao **Adrian Kovacs**, održana u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu od 3. do 30.9.1990., proizašla iz **Harmsa**, onda ovaj tekst proizlazi iz *Flaubertove papige*. Što za jedan tekst nije ni tako loše.

Dakle, **Harms.** U priči koja je osnova "Moskovskih portreta" piše: "Ne, niste me razumjeli. Samo ova slika pred nama je moje djelo. Međutim, koliko je meni poznato, do sada je ukupno naslikano šest ovakvih portreta! Ja na svoju žalost nisam vidio ostale, niti znam tko su njihovi autori. Štoviše, nisam siguran da li ću to ikada i saznati. I unatoč tomu što su to portreti naslikani prema istom modelu, na njima ćemo prepoznati jedino njihove autore. I kada se, i ako se, jednoga dana ovi portreti pojave skupa u nekoj galeriji, posjetioci će na svakom portretu posebno vidjeti samo umjetnika. Tako će istinski lik našeg prelijepog Modela ostati nedostižan i potpuno nepoznat. Jednostavno, bit će zauvijek izgubljen".

Like tears in the rain...

Ako je roman s dva završetka neka vrsta kubizma, što je izložba s "x" različitih slika istog predloška? **Artiste Anonyme**, članovi

**No u devedesetima bi flaubertovska paradigma izražavanja osobnosti bez nametanja vlastite ličnosti mogla, i morala i trebala, biti značajnija. I dominantnija**

amaterskog likovnog studija "Jedinstvo", **Marina Gržinič** i **Aina Šmid, Irwin, Knez, Adrian Kovacs**, Nepoznati umjetnik (da to možda nije **G.T**? Ili je on možda Anonimni umjetnik?), ulični umjetnici Arbata, **Veš slikar svoj dolg?**... da imena!

No da li je "zbilja" tako? Da nisu možda barem neki od navedenih umjetnika-sudionika "posudili" za ovu priliku svoja imena nekom tajanstvenom nepoznatom umjetniku? Što bi detektivu **Phillipu Marloweu** otkrila činjenica da je velik broj slika rađen na platnima identičnog formata?

A i taj "Treći futuristički manifest" Društva anonimnih umjetnika iz glavnog grada Trećeg Reicha 1939. s tvrdnjama da umjetnost ne odražava život već promatrača i kako je svrha umjetnosti da prikrije svog autora? Khmm. Sumnjivo.

Priča **Danila Harmsa** objavljena 1953!? Ni to nije baš sasvim izvjesno! Prepoznajemo tu otiske prstiju **Oscara Wildea**, ali i prepoznatljive tragove jedne umjetničke strategije kojom se teži problematizirati pitanje identiteta umjetnika i njegove važnosti kao ličnosti u odnosu prema stvorenom djelu. Da nije u pitanju anagram? **Dorian - Adrian**? Hm, stvari postaju zanimljivije, ali time ništa jasnije. Ah, dođavola i taj opsesivni zahtjev za jasnoćom! Tko nam je uopće ikada obećao da nešto može biti jasno? Da si neke stvari možemo objasniti i razjasniti?

Da li imena, potpisi na slikama uvijek nužno upućuju na autora djela? A u slučaju kopija?

Da, svojedobno se **Goran Đorđević** bavio kopijama i kopiranjima. A **Kovacs**? Tko je uopće taj **Kovacs**? Odakle se najednom pojavio? U jednom katalogu stoji podatak da je rođen 28.11.1950. u Trbovlju ali to je malo vjerojatno. Više podsjeća na apokrif kojim se želi ukazati na duhovnu vezu s jednim drugim umjetnikom i umjetničkom skupinom!

Uostalom, na shemi **Retroavangardi** os Ljubljana-Zagreb-Beograd predstavljaju **Irwin, Stilinović** i **Malevich**.

*Huh,* čujem već vaše sumnjičave glasove: **Malevič** u Beogradu l986?

Za **Đorđevića** još i znamo (ukoliko uopće nešto možemo vjerovati čovjeku koji svoju životnu aktivnost vidi u kopiranjima i apokrifima...) da je rođen 1950. godine u Dragašu, da je diplomirao na Elektrotehničkom fakultetu u Beogradu a magistrirao na Massachusetts Institute of Technology na Odsjeku za vizualne studije. Što znači da bi mu po svim pravilima početnička plaća trebala biti nekoliko tisuća dolara viša od one koju dobiva netko tko je magistrirao na nekom "običnom" fakultetu.

A čime se taj **Đorđević** bavio? Preslikavanjima diletantske slike "Glasnici Apokalipse" koju je naslikao još kao gimnazijalac 1969. Preslikavanjima **Mondriana, Duchampa, Kosutha**... Temeljitim kopiranjem čitave "Prve internacionalne izložbe moderne umjetnosti". Kopiranjem **Lichtensteinovih** radova na požutjelom papiru i njihovim uramljivanjem u starinske ramove (nešto slično su radili **Komar i Melamid** u svojoj Post-Art seriji). Ljepljenjima **Malevičevog** crnog križa na kič skulpturice i vezenjem goblena na kojima se spajaju motivi avangarde i kiča.

Ne sviđa vam se sve to kopiranje i aproprijacije? Ah, kako čudno poimanje slikarstva/umjetnosti. Da niste možda doktorirali u Bukureštu?

Imena? Autori? Da, stvarno je problem s imenima i godinama.

Problem identiteta umjetnika? Dakle, nije neobično što je **Goran Đorđević** 1979. pozvao na održavanje "internacionalnog štrajka umjetnika" kao "protesta protiv nesmanjene represije umetničkog sistema i otuđenja umetnika od rezultata svog rada".

Na "Internacionalnoj izložbi moderne umetnosti" pojavljuju se **Malevič** iz 1985, **Mondrian** 1963-96, **Matisse** 1990, **Picasso** 1995, **Brancusi** 1968, **Kossuth** 1905, **Johns** 1930... zatim su tu **Benjamin** u osamdesetima, **Harms** iz 1953... konačno kažete: "E, netko u ovoj priči izgleda laže?" Da?

Ali kako bi **T. S. Eliot** rekao:

"You'll see your problems multiplied,
If you continually decide,
To faithfully pursue,
The Policy of Truth..."

*"Više ne vjerujemo da se jezik i zbilja tako skladno podudaraju - zapravo bih rekao kako mislimo da stvari nastaju od riječi kao što riječi nastaju od stvari..."* To je naravno **Barnes**. A slike, kako nastaju slike, Dejane?

Problem s klasicistom je što kad vidi drvo vidi samo drvo i slika drvo, "he looks at the sky /he doesn't ask why /he just paints the sky..." prenose nam Warholove riječi **Lou Reed** i **John Cale** u *Songs for Drella*. A pop-artisti? A umjetnici kopiranja i foto kopiranja? Kako nastaju njihove slike?

*"Kopiranje je konceptualno krajnje jednostavan postupak. Odabere se neki rad koji se nazove originalom i onda se pokušavaju da ponove njegove formalne osobine. Rezultat takvog postupka je kopija, koja se u slučaju dosledno izvedenog postupka skoro ne razlikuje od originala. Na primer između Mondrianove kompozicije i kopije koju sam napravio skoro da nema razlike."*

**Walter Benjanin** (ili je to možda ipak **Benjamin**?) će u predavanju *Mondrian '63-'96* reći: *"Formalno to su zapravo dve iste slike. Ali mi znamo da je jedna original. Druga je naravno kopija. Original, to je ona slika koju je radio Mondrian. Ona je nastala kao rezultat njegovog interesovanja za probleme prostora, planova, vertikala, horizontala, osnovnih boja, sivo... crno... žuto... crveno... I sve se to vidi na slici. Pogledajmo kopiju, i na njoj je sve isto kao i kod originala. Iste boje, ista konstrukcija... Ali sa sigurnošću možemo tvrditi da se nepoznati autor kopije nije bavio horizontalama, vertikalama, bojama i pozadinom kad je radio svoju sliku... Predmet njegovog interesovanja je bila sama kopija i njen odnos prema originalu. Znači imamo dve iste slike ali iza njih stoje dve potpuno različite ideje«.*

Pardon, tko to govori? **Benjamin**, za kojeg znamo da se bavio problemom umjetničkog djela u vijeku mehaničke reprodukcije ili neki **Benjanin**? Ili ipak **Đorđević**? Promalja li se tu već lik tajanstvenog **Kovacsa**?

Jer "Dok se predmet Mondrianovog interesovanja može čitati sa same slike, to se ne bi moglo reći za njenu kopiju. Kopija je slika po svim slikarskim parametrima a ipak se njena ideja nalazi izvan same slike", kaže **Đorđević** u jednom starom intervjuu (**Slobodanu Mijuškoviću**, **Moment**, br. 2. Beograd 1984).
Naime u "kontekstu".
No ima tu i problem.

"Čini se da **Đorđević** (odnosno...) inzistira na (modernističkoj) dihotomiji subjekta i objekta, kopije i originala a danas te opreke više nisu tako jasne i jednoznačne.
Prije petnaestak godina, kada sam se intenzivno

upoznavao s tehnikom fotokopiranja, kopirao sam na različitim strojevima natpis "Kopija vjerna originalu" kojim su se reklamirale usluge jedne fotokopiraone. Ni jedna od kopija nije bila identična nekoj drugoj! Kopirao sam kopiju koju sam dobio na istom stroju. I ona se razlikovala. Mijenjale su boju, teksturu, kontrast... Poruka nikad nije bila istinita, "kopija" nikad nije bila "vjerna originalu". Tj. nikad nije bila "obična", puka kopija. Uvijek bih dobio novi "original", nešto različito, nepreponatljivo, jedinstveno... Javljaju nam se tu zastrašujuća pitanja: Može li uopće postojati original ako nema kopije? Kakva je to kopija koja nema svog originala? Gdje je tu **Baudrillard**?

No što je tu i s **Kovacsom**? Da li se zbog toga on i pojavljuje? Što se na "Moskovskim portretima" dogodilo sa zahtjevom da umjetnost skriva svog autora? Ili "Harms" možda nije u pravu?

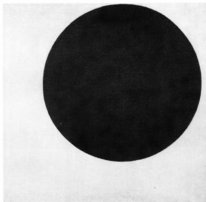
U svom djelovanju **Đorđević** bira radikalnu negaciju, poništavanje autorske osobnosti, ono što **Irwin** pretvaraju u umjetnost kao kolektivni rad, gradeći dijalektiku individualnog i kolektivnog, romantičarske vizije umjetnika kao graditelja nacionalne kulture...

No u devedesetima bi flaubertovska paradigma izražavanja osobnosti bez nametanja vlastite ličnosti mogla, i morala i trebala, biti značajnija. I dominantnija. Kao u kompjutorskim mrežama, na IRC-u ili chat kanalima Interneta. Ili u techno muzici. Ili ambijentalnoj glazbi. Ili na način na koji je to rano vidljivo zacrtano u imenima bandova poput **The Smiths** koji su za oznaku svog identiteta odabrali naziv koji konotira običnost, svakodnevnost, ili **The Sundays** koji su svoju prvu ploču precizno naslovili prema temeljnim znanjima: *Reading, Writing and Arithmetics*.

Dok su **The Sundays**, kao i **The Smiths** obični mladi ljudi u svojoj odjeći, njihove pjesme razotkrivaju svijet dubokih emocija. Nasuprot tome, **Madonna**, koja stalno svoju ličnost ističe u prvi plan, nikad u svojim pjesmama ne otkriva ništa o stvarnoj "sebi", o **Mariji Luisi Ciccone**. Da bi bila **Madonna**, ona uvijek mora biti nešto i netko drugi - **Garbo, Dietrich, Monroe**... Tisuće novinskih, publicističkih i socioloških tekstova već su napisane na temu promjenjivih (naročito spolnih) identiteta na chat-lineima: da, danas možeš biti zavodnik, sutra curica, fatalna ženska, homoseksualac, agresivna lezbijka, slatki transvestit... Svatko je svoja uloga. To nam mnogo govori i o tzv. stvarnim identitetima - jer, doista, nitko nije macho zavodnik a da u isto vrijeme ne bi bio i agresivna lezbijka.

Romano-pisac je onaj koji, po **Flaubertu**, nastoji da nestane iza svoga djela. Da nestane iza svoga djela, što znači da se odrekne uloge javne osobe. A to nije lako danas kada sve, makar kako beznačajno bilo, mora proći nepodnošljivo osvjetljenom scenom mass-medija koji, protivno Flaubertovoj nakani, čine da djelo nestaje iza slike svog autora. U takvoj situaciji, kojoj nitko ne može potpuno izbjeći, Flaubertova opaska mi se čini gotovo kao upozorenje: pristankom na ulogu javne osobe (tip **Madonna**) umjetnik dovodi u opasnost svoje djelo, kojemu prijeti da bude smatrano običnom dopunom njegovih gesta, izjava, njegovih stajališta.
Nije li to problem s kojim se suočava i **Brener**? Da on sam bude značajniji od vlastitog rada? Da njegov protest protiv komercijalizacije umjetnosti postane puki promotivni mehanizam njegove osobnosti? Jer, podsjetimo se stare pouke pop kritike: "kad protest postane modni gest politička poruka postaje redundantnom!"

Ovih dana je bježeći pred predstavnicima medija poginula **Lady Di**. Nekoliko tjedana ranije najavila je svoje povlačenje iz medija. Mislila je da za nju ima, da za nju može biti nekog života izvan medija. Smrt je pokazala koliko je bila u krivu. Nije utekla paparazzima. Tek tad su je dostigli, tad su je potpuno uhvatili. Tek tad je potpuno uvučena u medije, kao slika, kao ikona, kao mit.
Kakva je sudbina suvremenih ikona?
Na sahrani se pojavio i **Elton John** i sentimentalne osjećaje medijske nacije uobličio njoj u čast odsviravši *Candle in the Wind*. Ali kakva je to pjesma? Heh, originalno napisana kao posveta **Marilyn Monroe**! Ne, nema tu nikakve originalnosti za nesretnu princezu. Samo je upala u jedno prazno mjesto medija. Samo joj



je jedna pjesma prepisana.

I što nam onda tu govore taj **Đorđević**, taj **Malevič**, **Benjamin**, **Adrian Kovacs**. Tko je dodavola i taj **Adrian**?

Možda ipak **Dorian**?

Služi li umjetnost uopće da nekoga upoznamo? Ili se u te svrhe treba ipak držati dobrog društva, razgovora, vina, jela i kreveta?

I na kraju, upitajte prijekim glasom: *"Kako možemo ikad ikoga upoznati?"*
Ali, molim vas, ne pitajte mene.
Mislim da ništa ne znam o tome.
*"Ne zna ni moja žena, ali na kraju krajeva, a tko zna?"*

*Dejan Kršić glavni je urednik političkog pop magazina Arkzin.*

Ove godine slavi se **stota** obljetnica rodenja **Bertolta Brechta...**

sljedećem broju

**Frakcije** donosimo nekoliko **tekstova** koji reaktualiziraju...

...razmatranja o



Brechtovom radu i njegovim tragovima danas.....
BRECHT
Tim povodom u ovom i
U samom uvodu objavljujemo i najznačajnije dijelove programa proslave kroz 1998. godinu...






## Opće informacije

Brechtova rodna kuća u Augsburgu bit će ponovno otvorena nakon potpunog renoviranja kao nacionalni spomenik 10. veljače 1988.

Bundespost planira tiskanje nove poštanske marke uz obilježavanje Brechtovog rođendana

Lotte Lenya, važna "brechtijanska" glumica, Weillova supruga i nezaboravna Jenny u originalnoj produkciji "Prosjačke opere" u Berlinu (1928.), rođena je 18. listopada, također prije 100 godina. Zajednička komemoracija održat će se uz izvedbu predstave "Broadway Cares" na dan njenog rođendana u Majestic Theateru u New Yorku City.

## Planirana izdanja:

Suhrkamp Verlag planira sljedeće događaje:

Izdanje Brechtovih sabranih djela u Finskoj

Katalog Brechtove osobne knjižnice bit će složen u suradnji sa Dr. Erdmutom Wizislom iz Brecht-Archiva u Berlinu (kao pratnja velikoj izložbi na Akademie der Künste u Berlinu)

Posebno izdanje posvećeno Brechtu u Suhrkampovoj ediciji Spektakulum

Dovršenje velikog tridesettomskog izdanja Brechtovih sabranih djela (Suhrkamp i Aufbau Verlag)

## Druga izdanja:

Brecht 100. Zajednički projekt Brecht Yearbook i Theater der Zeit, urednik Marc Silberman (listopad 1997.)

Werner Hecht, Kronik zu Brecht (2 toma, 1600 stranica; Suhrkamp Verlag)

Jürgen Hillesheim, Augsburger Brecht-Lexikon

Jürgen Hillesheim i Uta Wolf, pretisak studentskog časopisa Der Ernte (studeni 1913 - listopad 1914.) u kojem je Brecht objavio svoje prve tekstove

Methuen Publishers iz Londona dodat će nekoliko novih tomova Brechtovih djela na engleskom jeziku, uključujući tom didaktičkih komada, prošireno dvotomnu antologiju Brechtovih spisa o kazalištu i teoriji, tom "Brecht on Art and Politics" i "Brecht on Film and Radio"

Prepiska Bertolta Brechta i Helene Weigel (Suhrkamp Verlag)

## Izložbe:

Goethe Institut priprema putujuću izložbu o Brechtu

Izložba Brechtove osobne knjižnice na Akademie der Künste u Berlinu (18. siječnja - 29. ožujka)

Poster Museum u Bayreuthu planira međunarodnu izložbu plakata vezanih uz Brechta i njegove suvremenike (Valentin, Zuckmayer, Feuchtwanger, itd. /10. veljače/) Svi koji imaju postere vezane uz Brechta mogu se javiti na adresu:

Dr. Joachim Schultz,
Plakatmuseum Bayreuth,
tel 49-921 / 824 58,
fax 49-921 / 848 79.

Putujući paket Brechtovih filmova (Goethe Institut)

## Događanja u Augsburgu, Brechtovom rodnom gradu

Brecht-Forum 1998 (veljača 1998):

Predstavljanje druge Brechtove nagrade (1995 dramatičar Franz Xaver Kroetz primio je prvu Brachtovu nagradu)

Posebna predavanja na Sveučilištu u Augsburgu

## Konferencije:

"Brecht i Antika" u Valenciji u Španjolskoj

Prosinac 1997: "Cattedra die Tedesco dell-Istituto di Lingue Straniere" milanskog Sveučilišta planira konferenciju "1989-1998, "Poezija i politika"

Brecht-Tage 1998 (veljača 1998, Književni forum u Brecht-Haus, Berlin)

10. simpozij International Brecht Society (kasni svibanj 1998, University of California u San Diegu)

Brecht i njemačka dijaspora u Danskoj (rujan 1998, Svendborg i Copenhagen, manje konferencije planiraju se u Bologni i Parizu)

## Važnije kazališne produkcije:

Berliner Ensemble

B.K. Tragelehn režira *Život Galilejev* (jesen 1997)

Robert Wilson režira *Der Ozeanflug*

Frank-Patrick Steckel režira *Badenski poučni komad o dogovoru*

Deutsches Theater Berlin:

Alfred Ostermeier režira *Čovjek je čovjek*, Thomas Langhoff *Kavkaski krug kredom*, Johanna Schall (Brechtova unuka) *U bespućima velegrada*

Johann Kresnik priprema novu koreodramu pod naslovom "Brecht" u Nationaltheateru u Mannheimu. To je jedna u nizu Kresnikovih Njemačkih biografija koje do sad uključuju Rosu Luxemburg, Ernsta Jüngera i Gustava Gründgensa.

Residenztheater u Münchenu planira tri nove produkcije u veljači 1998: *Prosjačka opera, Baal* i naručenu dramu Alfreda Ostermeiera *Baal-Beat*

The Chicago Lyric Opera producira *Uspon i pad grada Mahagonnyja*

## Filmski projekti:

Jutta Brückner, profesorica na Hochschule der Künste u Berlinu, planira igrani film o Brechtu

Joachim Lang (Süddeutscher Rundfunk, SDR) producira trodijelni dokumentarac s novim materijalima iz SAD, Rusije i Danske

Jan Schütte režira trodijelni televizijski film (scenarij Klaus Pohl) za WDR (Westdeutscher Rundfunk)

Heiner Müller






# Keuner + Fatzer

izrijek nek glasi:
ja niti ću vladati
niti govoriti neistinu
niti nepromišljeno djelovati
niti služiti nekome čovjeku
niti iskazivati nezadovoljstvo
niti biti beskoristan
ali što sam učinio
moglo je biti: vladanje
ali što sam rekao
moglo je biti: neistina
ali kako sam djelovao
moglo je biti: nepromišljeno
neka me se dakle zaboravi
ja sam ništa
*(Fatzer: BBA 112/47)*

## I.

Izostanak građanske revolucije u Njemačkoj omogućio je i istodobno iznudio weimarsku klasiku kao dokinuće pozicije *Sturm und Dranga*. Klasika kao nadomjestak revolucije, književnost poražene klase, forma kao izjednačenje, kultura kao način ophođenja s vlašću i transport lažne svijesti. Paradigmatična je Goetheova svjesna odluka protiv izgladnjelih tkalaca *Apolde*, a za *Ifigenijine* jambe. Nesreća koja je u novijoj povijesti imala možda najdalekosežnije posljedice bio je krah proleterske revolucije u Njemačkoj i njeno gušenje u fašizmu, dočim je njena najgora konzekvencija bila izolacija socijalističkog eksperimenta u Sovjetskom Savezu na pokusno polje s nerazvijenim uvjetima. Posljedice su poznate i nikako nisu prevladane. Amputacija njemačkoga socijalizma kroz podjelu nacije ne spada među najgore od njih.

Progon iz Njemačke, udaljavanje od klasnih borbi i nemogućnost da svoj rad nastavi u Sovjetskom Savezu za **Brechta** su označili emigraciju u klasicitet. Što se tiče političkog učinka, *Pokušaji 1-8* sadrže živ dio njegova rada, teološko žarište u smislu **Benjaminova** razumijevanja marksizma. Hollywood je postao Weimarom njemačke antifašističke emigracije. Nužnost šutnje o Staljinu, jer je njegovo ime, dok je Hitler bio na vlasti, stajalo za Sovjetski Savez, iznudila je općenitost parabole. O tome svjedoče Benjaminovi *Svendborški razgovori*. Situacija Njemačke demokratske republike u nacionalnom i internacionalnom kontekstu za Brechtova života nije nudila izlaz iz dileme.

## II.

Među teme *Svendborških razgovora* što ih je Benjamin vodio s Brechtom spada **Kafka**. Između Benjaminovih redaka stoji pitanje nije li Kafkina parabola prostranija, te ne prima li ona u sebe (i daje od sebe) više stvarnosti negoli ona Brechtova. I to ne iako, već

upravo zato što opisuje geste bez sistema odnošenja, ne orijentira se prema nekom pokretu (praksi), ne može se reducirati na jedno značenje, više je čudna nego začudna i nema morala. Udarci najviše povijesti nanijeli su manje štete modelu Kažnjeničke kolonije negoli dijalektičkoj idealnoj konstrukciji poučnih komada. Sljepilo Kafkina iskustva legitimacija je njegove autentičnosti. (Kafkin pogled kao pogled prema suncu. Nesposobnost da se povijesti pogleda u oči kao temelj politike.) Samo narasli pritisak autentičnog iskustva, pod pretpostavkom da "zahvati mase", razvija sposobnost da se povijesti pogleda u oči, sposobnost koja može biti kraj politike i početak jedne povijesti čovjeka. Autor je pametniji od alegorije, metafora je pametnija od autora.

U jednom tekstu o elizabetanskoj književnosti **Gertrude Stein** objašnjava njenu silinu tempom promjene značenja u jeziku: "sve se tako jako kreće". Promjena značenja je barometar iskustvenog pritiska u praskozorje kapitalizma, koji počinje otkrivati svijet kao tržište. Tempo promjene značenja konstituira primat metafore, koja služi kao zaštita pogledu od bombardiranja slikama. "Pritisak iskustva tjera jezik u poeziju" (Eliot). Strah od metafore strah je od vlastite pokretljivosti materijala. Strah od tragedije strah je od permanentnosti revolucije. Brechtovi napori da Kafku ne shvati ili barem da ga shvati pogrešno daju se iščitati iz Benjaminova zapisa *Svendborških razgovora*.

Sjećam se jedne Weckwerthove primjedbe za vrijeme pripreme njegove inscenacije Brechtove *Johanne klaonicā*. Prema njegovim riječima, radi se o tome da se zatamni ono u što je Brecht unio svjetlo, ne bi li se moglo vidjeti na nov način; **Hegel**, ono poznato nije spoznato itd. Povijest europske ljevice navodi na pomisao ne treba li Hegela i u tom slučaju postaviti na noge. Na svakom teritoriju što ga je zaposjelo prosvjetiteljstvo otvorile su se nepoznate tamne zone. Svaki put alijansa s racionalizmom ljevice iznova bi podmetnula leđa bodežima reakcije, iskovanim u tim tamnim zonama. Ono spoznato nije poznato. Brechtovo inzistiranje na naivnosti kao primarnoj kategoriji njegove estetike, što ga je iznosio u posljednjim razgovorima s **Weckwerthom**, osvjetljava to stanje stvari.

## III.

Oko 1948. NDR je emitirala program o dvojici reprezentanata angažirane književnosti, katoliku **T.S. Eliotu** i komunistu Brechtu. Kao spona morala je poslužiti jedna Eliotova rečenica: *Poetry doesn't matter*. Prisjećam se jedne rečenice iz intervjua s Brechtom: nastavljanje, kontinuitet, oni proizvode uništenje. Kasnije, u jednom tekstu o situaciji kazališta u poratnoj Njemačkoj, Brecht je to pobliže objasnio: podrumi još nisu ispražnjeni, a na njima se već grade nove kuće. Očita je paralela s primjedbom **Thomasa Manna** o njemačkoj povijesti u kojoj ni jedna epoha nije proživljena do kraja jer ni jedna revolucija nije bila uspješna, što se može iščitati iz slike njemačkoga grada. Germanist **Gerhard Scholz** priča o jednom razgovoru o budućnosti socijalizma u Njemačkoj, što ga je s Brechtom vodio u njihovu zajedničkom skandinavskom egzilu. Brecht je, barem napola ozbiljno, polemizirao protiv koncepcije narodne fronte, s Fatzerovim snom o konstituiranju komunističke diktature (ćelije) u Ratiboru, ne bi li time dao primjer.



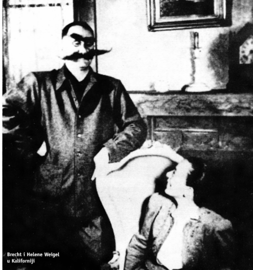
Iste godine, 1948, Brecht je u jednoj diskusiji s leipziškim studentima cilj svoga rada u sovjetskoj okupacionoj zoni Njemačke formulirao na sljedeći način: dvadeset godina razmrskavanja ideologije i potreba za vlastitim kazalištem "u svrhu znanstvene proizvodnje skandala", s ishodištem u političkoj podijeljenosti publike, umjesto u iluzornom "sjedinjenju" u estetskom smislu. Drugim riječima: nada u političko kazalište onkraj prodajne stege tržišta. Kazalište, čija se šansa nalazi u suprotnosti između uspjeha i učinka, umjesto da mu to, kao u kapitalizmu, bude dilema. Bilo je to posezanje za projekcijom budućnosti koja ni danas, 23 godine po Brechtovoj smrti, nije postala stvarnošću. Skandali se, kao inicijalno paljenje velike diskusije, nisu dogodili u kazalištu, već - kao otežavanje diskusije - na stranicama tiska rezerviranim za kulturu. Nove kuće morale su se graditi brže no što se dospijevalo prazniti podrume. Opsadno stanje u kojem se NJDR našla uslijed hladnog rata, koji, što se tiče svenjemačke situacije, i dalje traje, treba i treba ideologiju. Između leipziškog *statementa* i rečenice iz kasnijeg pogovora ranijim komadima, koja formulira odustajanje od ideala tabule rase kao čistog primjera, a prema kojoj "povijest možda raskrčuje stolove, ali se boji onih praznih", leži Brechtovo iskustvo NJDR. Bitan dio toga iskustva je otkriće prijaznosti kao političke kategorije, Brechtov kazališni rad pokazuje se pak kao herojski pokušaj pražnjenja podruma, a da se ne poremeti statika novih zdanja. Ta formulacija sadrži temeljni problem kulturne politike NJDR. U tom kontekstu, obrade klasika ne predstavljaju bijeg od dnevnih zahtjeva, već reviziju revizionizma klasike, odnosno njena tradiranja.

## IV.

Teškoće na koje je Brecht nailazio pokušavajući ovladati materijalom NJDR vide se u povijesti projekta Büsching. Prva verzija temelji se na povijesnom komadu: radnik (Garbe) kao povijesna figura. S epohalnom razlikom spram Plutarh-Holinshed-Shakespearea, da je junak svoj vlastiti kroničar. (Brecht je dao da mu Käthe Rülicke na osnovi magnetofonskih zapisa Garbeovih priča izradi materijal.) Razlika stoji za problem: petrolej se opire činovima, besvjesni junak nije dramatičan ili pak treba drugu dramu. Arsenal svojih formi Brecht je izradio u dodiru s drukčijom stvarnošću, polazeći od položaja klasa i interesa europskog proletarijata prije revolucije. Nakon decimiranja avangarde, depravacije mase, te ratnih razaranja na istoku Njemačke i u Sovjetskom Savezu, revolucija u NJDR mogla se provesti samo za radničku klasu, a nikako je nije mogla provesti radnička klasa sama. U svijesti ona se morala odvijati u uvjetima hladnog rata, u zaposjednutoj i podijeljenoj zemlji, uz doboš svakodnevnog reklamiranja čuda kapitalizma u drugoj njemačkoj državi, pravnoj sljednici Njemačkog carstva, koja se u dva svjetska




**Brecht, autor bez sadašnjosti, djelo izmedu prošlosti i budućnosti. Oklijevam da to izreknem kritički: sadašnjost je doba industrijskih nacija, buduću povijest one neće tvoriti same; trebamo li je se bojati, ovisit će o njihovoj politici**



Brecht i Helene Weigel u Kaliforniji

rata stisla na zdravu mjeru. Ta stvarnost ne može se zahvatiti marksističkim kategorijama: one se urezuju u meso.

S napomenom da je dostatan tek za jednočinku, te da on, Brecht, ne vidi mogućnosti da svome junaku podari skalu izražajnosti, neophodnu za kazališni komad, odustalo se od projekta Büschnig. To podsjeća na **Plehanovljevu** tezu o (pozitivnoj) nezanimljivosti proleterskog junaka naspram (negativne) zanimljivosti onog građanskog, kvantitetu kao prvu kvalitetu proletarijata itd. Kasnije se Brecht ponovno latio projekta, ovaj put kao poučnog komada, "sa zborovima, u stilu mjere", nakon 17. lipnja 1953., kada je nakon dugog vremena prvi put čuo "klasu" kako govori i vidio je kako nastupa, ma koliko ona bila depravirana i manipulirana od strane neprijatelja. Konfrontacija kao šansa za otvaranje Velike diskusije, koja je pretpostavka proizvodnje. Komad je ostao na razini fragmenta. Mreža Brechtove dramaturgije bila je suviše široka za mikrostrukturu novih problema: već je "klasa" bila fikcija, u stvari konglomerat starih i novih elemenata; upravo građevinski radnici, koji su inicirali prvi štrajk u tadašnjoj Staljinovoj aleji u Berlinu, bili su velikim dijelom deklasiran srednji stalež: bivši časnici Wehrmachta, činovnici fašističkog državnog aparata, studijski savjetnici itd; uz njih propali funkcionari nove birokracije; Veliki projekt, zasut pješčanim olujama realitetá, neuklonivom jednostavnom začudnošću koja se temelji na negaciji negacije. U tom kontekstu moglo bi biti zanimljivo Brechtovo posezanje za **Gerhardom Hauptmannom** i neuspjeh u obradi *Dabrova krzna/Crvenog pijetla*: Silina tribalizma i užas provincije.

*Dani komune*, napisani uz svjesno spuštanje "tehničkog standarda" za repertoar socijalističkog kazališta, odnose se prema realnom socijalizmu kao *Don Carlos* prema građanskoj revoluciji. Njihova ljepota je ljepota opere, njihov patos je patos utopije. Sam Brecht do svoje smrti očito nije vidio mogućnosti da taj komad izvede bez gubitka stvarnosti (učinka). Termin premijere na Berlinskom ansamblu - 1961, nakon zatvaranja granice - bio je prvi mogući. Primjena modela na dane odnose, koja je mogla biti zajamčena samo ako bi uslijedilo izvođenje novih komada, izostala je. Kao izoliran događaj, inscenacija je došla prekasno, a istom i prerano: propušteno je previše mogućnosti, odgođeno previše problema.

*Turandot*, Brechtov posljednji pokušaj da u rekursu na parabolu raskrsti sa "starim govnima", koja je iznova vidio kako isplivavaju, izvorni je fragment. Nasilno završavanje u rekursu na antifašizam, koji, što se ticalo prilika u NJDR, ima karakter alibija, razara strukturu. U drukčijim prilikama, npr. vojnim diktaturama Trećeg svijeta, raspuklina koja prilazi komadom mogla bi osloboditi providnost koja je pretpostavka zahvaćanja. Brecht: Ono što umjetničkim djelima daje trajnost, njihove su greške.



**Samo narasli pritisak autentičnog iskustva, pod pretpostavkom da "zahvati mase", razvija sposobnost da se povijesti pogleda u oči, sposobnost koja može biti kraj politike i početak jedne povijesti čovjeka. Autor je pametniji od alegorije, metafora je pametnija od autora**

V.

Ime Büschnig, poput drugih imena likova u projektu Garbe, upućuje na građu *Fatzera*, Brechtova najvećeg projekta i jedinog teksta u kojem si je, kao Goethe s građom Fausta, dopustio slobodu eksperimenta, slobodu od prisile da se nešto završi za elite sadašnjeg i budućeg svijeta, da se umota i isporuči publici, tržištu. Nemjerljiv produkt, napisan za samozumijevanje. Tekst je pred-ideološki, jezik ne formulira rezultate mišljenja, već skandira njegov proces. On zrači autentičnošću prvog pogleda na nepoznato, užas prvog pojavljivanja novog. Spisateljska gesta pripada istraživaču, a ne učenjaku koji tumači rezultate istraživanja ili učitelju koji ih prenosi. S toposima egoista, čovjeka mase i nove zvijeri pod dijalektičkim uzorkom marksističke terminologije postaju vidljivi novi zakoni kretanja, koji su se probili u noviju povijest toga uzorka. U tom tekstu Brecht ponajmanje spada među marksiste koji su **Marxu** bila zadnja noćna mora. S uvođenjem lika Keunera (preobražaj Kaumanna/Kocha u Keunera) projekt se isušuje prema moralnosti. Sjena Lenjinove stranačke stege, Keuner kao malograđanin u Mao-Looku, računski stroj revolucije. Fatzer kao bitka materijala, Brecht protiv Brechta, **Nietzsche** protiv Marxa, Marx protiv Nietzschea. Brecht ih nadživljuje ispucavajući sebe, Brecht protiv Brechta, teškom artiljerijom marksizma/lenjinizma. Ovdje, na okretnici od anarhista do funkcionara, postaje razvidnom **Adornova** podrugljiva kritika predindustrijalnih crta u Brechtovu djelu. Ovdje se, iz revolucionarne nestrpljivosti naspram nezrelih odnosa, pojavljuje trend prema supstituciji proletarijata koja se slijeva u paternalizam - bolest komunističkih partija; u obrani anarhističko-prirodnog matrijarhata započinje preoblikovanje buntovnog sina u očinsku figuru, koje predstavlja Brechtov uspjeh i ometa njegov učinak. Zahvat unazad, prema pučkome putem ponovnog uvođenja kulinarstva u kazalište, koji određuje Brechtove kasne radove, pretvorio se u medijskom vrtlogu zaglupljivanja, a naočigled posthumnog cementiranja očinskog lika putem socijalističke kulturne politike, u anticipaciju. Ono što je ispalo, bila je sadašnjost, mudrost kao drugi egzil.

Brecht, autor bez sadašnjosti, djelo između prošlosti i budućnosti. Oklijevam da to izreknem kritički: sadašnjost je doba industrijskih nacija, budućnost povijest one neće tvoriti same; trebamo li je se bojati, ovisit će o njihovoj politici. Kod Kafke Kip slobode umjesto baklje u ruci drži mač. Izdaja je koristiti Brechta, a ne kritizirati ga.

(Ožujak 1979. Prilog na V. Međunarodnom kongresu o Brechtu, University of Maryland, SAD)

*S njemačkog preveo: Boris Perić*




# Brecht: držanje, pedagogija, produktivnost

Darko Suvin

**Predvečer me Brecht našao u svome vrtu kako čitam Kapital. Brecht: "Smatram da je odlično što proučavate Marxa baš sada, kad ga sve manje susrećemo, posebno kod naših ljudi." Odgovorio sam da se često spominjanih knjiga radije laćam kad više nisu u modi.**

Benjamin, *Razgovori s Brechtom*, dnevnička bilješka, 25/7/1938.[1]

0.

Poznato je da je Bertolt Brecht cijeloga života bio usredotočen na mišljenje koje može djelovati (*eingreifendes Denken*) pod zgusnutom i prenesenom maskom poezije i umjetnosti. Moja je postavka u ovome radu, prvo, da je crvena nit ili središnji koncept koji ujedinjuje žanrove njegova djela i sva razdoblja njegova života izražen pojmom *Haltung*, koji



Helena Weigel u
Majci Courage



Helena Weigel u Kavkaskom krugu kredom

znači i položaj tijela i stav, ponašanje odnosno držanje; te drugo, da je nakon njegova sazrijevanja, tj. otprilike od 1928. nadalje, jedan od glavnih načina na koji je promišljao takvo društveno razumijevanje ili učenje, bio uobličen u semantički snop oko koncepta *pedagogije*, no da je taj koncept odbacio nakon emigracije i zamijenio ga značenjima okupljenim oko redefiniranog pojma *proizvodnje*. Možda bi se mogao pronaći još koji ključni nadređen pojam. Ovdje ću još samo spomenuti, kako bih se toga za ovu priliku riješio, pojam *Wissenschaft* (znanost), koji je stavljen u prvi plan u njegovu najdovršenijem i zasluženo glasovitom no, kao što je i uobičajeno za Brechta, otvorenom i nefinalnom teoretskom traktatu, *Kratki organon za teatar. Wissenschaft* je na njemačkom, prije svega, mnogo širi pojam nego znanost (vidi: Suvin, "Notions" i "'Utopian' and 'Scientific'"), budući da označava svaku sustavno organiziranu količinu znanja, na primjer teologiju ili proučavanje književnosti. Potom, Brecht je na kraju priznao neprikladnost toga termina za ozbiljno teoretiziranje koja se temelji na zlouporabi znanosti od strane "zapadnih" i zlouporabi marksizma od strane "istočnih" klasnih društava: "sam pojam (znanstveno doba), onako kako se obično koristi, previše je zagađen" (GW 16: 701, cca. 1954). Ono što je iz ovog semantičkog polja Brecht trajno zadržao jest njegovo ustrajanje na nužno eksperimentalnom, bejkonskom karakteru autentično moderne umjetnosti. U svakom slučaju, pisca djela *Život Galilejev* teško bi se moglo osumnjičiti za nekritički scijentizam, baš kao što se za doživotnog promicatelja samoupravljanja ne bi moglo pretpostaviti da je imao ikakvih iluzija o tehnokraciji (ili birokraciji).

#### 1. Pedagogija

**1.1.** Započet ću jednom pričom iz Brechtova *Me-tija, Tu se želi naučiti boriti i uči sjedenje*:

> Tu je došao Me-tiju i rekao: "Želim sudjelovati u klasnoj borbi. Nauči me." Me-ti je rekao: "Sjedni." Tu je sjeo i pitao: "Kako da se borim?" Me-ti se nasmijao i pitao: "Sjediš li udobno?" "Ne znam," rekao je Tu, iznenađen, "kako da drukčije sjedim?" Me-ti mu je objasnio. "Ali," rekao je Tu nestrpljivo, "nisam došao da bih naučio kako da sjedim." "Znam, želiš naučiti kako da se boriš," strpljivo je rekao Me-ti, "no za to trebaš dobro sjediti, jer upravo sad sjedimo i želimo sjedeći učiti." Tu je rekao: "Trudi li se netko da uvijek zauzme najudobniji položaj (*Lage*) i da izvuče najbolje iz onoga što ima, ukratko teži li za užitkom (*Genuss*), kako se onda može boriti?" Me-ti je rekao: "Ne teži li čovjek užitku, ne želi li izvući najbolje iz onoga što ima, niti zauzeti najbolji

položaj, zašto bi se onda uopće borio?" (GW 12: 576; usp. srodnu priču o Keuneru "Weise am Weisen ist die Haltung," GW 12: 375)

Ono što je ovdje prevedeno kao položaj (*Lage*, odnosno kako ili gdje se tijelo nalazi; također i situacija, pozicija, lokacija), Brecht obično aktivnije naziva *Haltung*, što je na njemačkom (kao i većina drugih brechtovskih izraza), plodonosna višeznačnica ili igra riječi koja znači držanje, položaj, stav, ponašanje, ali i vlast nad samim sobom. Osobno bih dao prednost prvim dvama izrazima, koji po mome mišljenju prenose dva glavna elementa *dinamike* i *potpunog tjelesnog sudjelovanja* bolje nego (Willettov) uobičajeni prijevod *stav*; ja ću se služiti riječju "držanje" (zbog dopadljive igre riječi 'bearing' u engleskom, kao i zbog homofona te riječi). Kao što sam već nagoviještio na početku, Brecht se stalno bavio *Haltungom* kao jedinstvom usmjerenosti subjektova tijela u vremenskoprostornom kontinuumu i uronjenosti toga tijela u glavne društvene "tokove stvari".[2] To je "držanje" urodilo i njegovom najvažnijom teorijom *Gestusa*, za koju smatram da je barem jednako važna kao i glasovitija teorija očuđenja (*Verfremdung*), a svakako važnija od, po njegovom vlastitom priznanju, jednostrane terminologije "epskog teatra." Ne mogu ovdje u to dublje ulaziti, no mogu dati neke argumente koji pokrivaju glavne postupke u njegovoj karijeri. Da je i sam Brecht tako mislio vidljivo je iz priče o *Me-tiju* pod naslovom "Über die gestische Sprache in der Literatur", gdje Brecht o sebi tvrdi da je "obnovio jezik književnosti... tako što je u rečenice stavio samo držanja i pustio da se držanja uvijek pojavljuju kroz rečenice" (GW 12: 458-59). Dvadeset je godina poslije režirao pokuse predstave *Kavkaski krug kredom* inzistirajući na detaljnim objašnjenjima događanja na sceni kao držanjima određenima specifičnim društvenopovijesnim pretpostavkama, a ne monolitnim "likom" (vidi Bunge 324-26). Konačno, njegovi nacrti za "dijalektičku dramu" analiziraju držanja i na sceni i u gledalištu. Pozornica bi prema Brechtu trebala biti sastavljena od grupacija "u kojima ili prema kojima pojedinac zauzima određeno držanje." Tada i gledatelji mijenjaju svoje držanje, te, proučavajući i prosuđujući držanja na pozornici, postaju plodnim suradnicima (GW 15: 222-23).

**1.2.** Zaokupljenost pojmom *Haltung* prvi se puta iskristalizirala tijekom velike gospodarske i političke krize koja je trajala od 1929. do 1933., kad se usredotočio na avangardu koja bi druge trebala poučiti pravim načinima takvog jedinstva osobne orijentacije i kolektivne lokacije. Sličnosti s lenjinističkim pojmom političke avangarde su očite, te čak mogu i pomoći da se objasni Brechtova odanost Lenjinovom središnjem pojmu Partije i njegova doživotna odanost pojmu radničkog savjeta Rose Luxemburg. No Brecht je ovom pojmu dao svojstveno neortodoksni obrat uspostavljajući *teatarsku* (i radijsku) avangardu. To je isprva značilo da se teatru pridala u to doba sasvim nova funkcija, iako povijesno dobro poznata: funkcija aparata poučavanja i učenja nazvanog *Pädagogium*, što označava "obrazovnu ustanovu", no Brecht mu je dao i novu konotaciju po uzoru na pojmove *Planetarium* ili *Laboratorium*. S druge je strane to značilo i planiranje "niza eksperimenata koji se služe teatarskim sredstvima no kojem ne trebaju sama kazališta" (GW 15: 239), tako da bi to možda bilo bolje smjestiti u nadređenu kategoriju spektakla ili javne predstave.

Brecht je zamislio širok spektar obrazovnih vježbi u tako radikalno novoj ustanovi. Zapis u Brechtovu arhivu (u daljnjem tekstu BBA s brojevima sveska i stranice) iz vremena kad je radio na drami o Fatzeru, koja je, kako se čini, u različitim verzijama bila naslovljena "Teatar" ili "Pädagogium", može nam dati sliku o tome:

> Kako bi si organizirao misli, mislilac čita knjigu koju poznaje. Misli na način na koji je knjiga napisana. Mora li tko održati navečer govor, ujutro ide u *Pädagogium* i naglas čita tri govora Johanna Fatzera. Na taj način dovodi u red svoje pokrete, misli i želje. Dalje: želi li tko ujutro sprovesti izdaju, ide ujutro u *Pädagogium* i vježba prizor izdaje. Želi li tko navečer jesti, ide navečer u *Pädagogium* i vježba prizor u kojem se jede.
> (BBA 433/18 i 19, cca. 1930, u **Steinweg**, *Lehrstuck* 18)




No i zbog praktične organizacije i zbog pojašnjenja vlastitih stavova, Brecht je počeo pisati zamišljene izvedbene tekstove tih "pedagoških pokusa" koje je nazivao Lehrstücke. Njegov termin donekle upućuje u krivom smjeru, budući da je srodan izrazima *Lehre* (doktrina) i *lehren* (podučavanje), što su pojmovi koji Brechtu uopće nisu bili glavni, tako da je 1936. inzistirao da se na engleski prevede kao "learning plays" (GW 15: 239 i 8*, Steinweg *Lehrstuck* 48).

Na vrhuncu takva rada, očekujući građanski rat i revoluciju u Njemačkoj, Brecht je zamislio dva različita oblika, Veliku Pedagogiju i Malu (ili Početnu?) Pedagogiju:

> Velika Pedagogija potpuno mijenja ulogu glume. Ona ukida sustav glumca i gledatelja. Poznaje samo glumce koji su istodobno i učenici... Mimetička gluma postaje glavni dio pedagogije. Nasuprot tome, Mala Pedagogija u prijelaznom razdoblju prve revolucije tek demokratizira teatar: podjela još uvijek u osnovi postoji, no glumci bi, ako je moguće, trebali biti amateri (uloge bi trebale biti takve da amateri moraju ostati amaterima), dok bi profesionalni glumci i postojeći kazališni aparat trebali poslužiti da se oslabi buržoaska ideološka pozicija u samom buržoaskom teatru, a gledatelje bi trebalo aktivirati. Drame i načini glumljenja trebali bi gledatelja pretvoriti u državnika... *Glumci moraju očuditi likove i događaje za gledatelja, tako da mu se čine izvanrednima*. Gledatelj se mora opredijeliti, a ne poistovjetiti (s tim likovima i događajima). (BBA 521/996, cca. 1940, u Steinweg, *Lehrstuck* 23-24)

Kao što je očito iz mnogobrojnih ulomaka, Velika Pedagogija pretpostavlja post-revolucionarnu državu demokratskog socijalizma utemeljenu na dijalektici između avangarde i masa koje se same organiziraju: obrise toga Brecht je vidio u Sovjetskom Savezu dvadesetih godina na modelu Lenjinova programa u *Državi i revoluciji* (usp. GW 17: 1023 i Steinweg, *Lehrstuck* 207-10). U takvoj državi stalne dinamike ili kulturne revolucije ljudski činovi više ne bi bili ograničeni vrhovnim *Ne* (nužda i bijeda), već bi ih se moglo obrazovati kroz učenje novih držanja (usp. GW 12: 409; BBA 112/54, cca. 1929, u Steinweg *Lehrstuck* 18). Sve je to Brecht trebao razviti u opsežnoj teoriji pedagogije koju je tada planirao (vidi GW 17: 1027) i čije tragove nalazimo u nekoliko fragmenata i opaski

o Lehrstuck (usp. oba Steinwegova naslova). Jedan je naslovljen "Teorija pedagogija":

> Buržoaski filozofi rade silnu razliku između onih koji djeluju i onih koji razmišljaju. Mislilac ne radi takvu razliku... Nema razlike između istinske filozofije i istinske politike. Rezultat tog shvaćanja je misliočev prijedlog da obrazuje mlade ljude kroz glumu u teatru, tj. da ih natjera da istodobno i djeluju i misle, kao što je predloženo u pedagoškim smjernicama... (GW 17: 1022-23)

**1.3.** Temeljno svojstvo koje definira proces učenja kako ga je Brecht zamislio bila je odbojnost što ju je u njemu izazivao *Weltanschauung*, zatvoren "pogled na svijet" ili sistematizirana doktrina: "Učenik je važniji od podučavanja" (GW 20: 46) bila je njegova glavna orijentacija. Kao prvo, znanje je nužno dinamično: "u podučavanju se učenje mora sačuvati. Lehrstücke nisu tek parabole koje nude aforističku pouku u slikama, one također i istražuju." (BBA 827/13-15, cca. 1930, u Steinweg, *Lehrstuck* 23). Kao što je to rekao Benjamin, tradicionalna, šilerijanska tvrdnja da je pozornica etička ustanova, opravdana je samo ako teatar spoznaje ne samo prenosi, već i *proizvodi* (18); Benjamin je otišao dalje i cijeli je Brechtov teatar oštroumno okarakterizirao kao povezivanje istraživanja s gestualnim stavovima.[3] No još je važnije da je Brecht dijametralno suprotstavio dvije vrste učenja. Jedno koje se služi kazališnim sredstvima i u kojem sudjeluje čitavo tijelo, koje osjetila ne dijeli od mozga, te ujedinjuje osjećaj i razum kao lice i naličje jedno drugom upravo pod pojmom držanja ili ponašanja (*Verhalten*, usp., na pr., GW 20: 166-68); to omogućuje da se proturječja plodno koriste. Druga je vrst učenje pomoću sistematiziranih pojmovnih konstrukata, koje naginje lažnom skladu i jednoznačnosti, koje je prema Brechtu nezaobilazno prisutno u svakoj doktrini. Stoga "podučavanje ne bi trebalo širiti određenu spoznaju, već provoditi određeno držanje (*Haltung*) ljudi... Kad se zauzme pravilno držanje, pokazat će se istina, odnosno istinska spoznaja okolnosti." (BBA 827/07, cca. 1930, u Steinweg, *Brechts* 101) Brecht je u takvim razmišljanjima začudno moderan: filozofa-žonglera kao učitelja suprotstavlja svećeniku, i ponovno su najbolji primjer neke od priča o *Me-tiju*. Jedna od njih, naslovljena "Vorsicht bei der Verwahrung von Erfahrungen," pravi razliku između doživljaja i prosudbi, i poziva na veliki oprez da se te druge ne shvati kao prve: "Nužna je pravilna tehnika da bi se doživljaji održali svježima, kako bi ostali trajni izvor novih prosudbi. Me-ti je najboljim doživljajima zvao one koji su sličili grudama snijega. Mogu poslužiti kao dobro oružje, no ne traju predugo. Primjerice, ne može ih se predugo držati spremne u džepu." (GW 12: 451-52) Druga, ključna priča o *Me-tiju* otvoreno upozorava, "Ne stvaraj sliku svijeta":

> Me-ti je kazao: "Prosudbe stečene pomoću iskustava obično se međusobno ne poklapaju kao događaji koji su doveli do tih iskustava. Unifikacija prosudbi ne daje točnu sliku (*Bild*) događaja koji stoje iza njih. Kad se previše prosudbi međusobno poveže, povratak na događaje često je pretežak. Cijeli svijet stvara jednu sliku, no ta slika ne uključuje cijeli svijet. Prosudbe je bolje povezivati s iskustvima nego s drugim prosudbama, ako bi prosudbe trebale imati svrhu da upravljaju stvarima. Me-ti je bio protiv stvaranja pretjerano obuhvatnih slika svijeta (*Weltbilder*). (GW 12: 463)

Za četvrt se stoljeća vrlo malo toga promijenilo, pa je pedesetih režiser Brecht uvjerljivost svakog pojedinog događaja na pozornici pažljivo utemeljio na analognim događajima mogućim u svakodnevnom životu, odnosno "vertikalno" suprotnima i protivnima svakom unaprijed određenom skladu sintagmatske horizontale (usp. Bunge 332 i *passim*).

**1.4.** Naravno, Brechtova je namjera bila da utječe na ljude i društvo uopće. Štoviše, odlučujući je kontekst svih njegovih "pedagoških" napora bila jasna spoznaja da je obrazovanje kakvo on želi ostvarivo samo uz potporu općeg kretanja društva: "Stoga nedostatak kruha u kolibi uči krađi, ili Biblija uči gladovanju. Onaj tko mora dobiti krumpir mora se sagnuti, jer to traži tlo ili gazda. Tako se uči saginjanju." (GW 20: 85) Brechtova je pedagogija za jake, no povoljne vjetrove. Provizorni sažetak u kratkoj bilješci pod imenom "O teoriji Lehrstucka" naglašava da se "Lehrstuck temelji na očekivanju da na glumca može društveno utjecati provođenje određenih načina ponašanja, zauzimanja određenih držanja, ponavljanja određenih govora, i tako dalje... (Ipak,) gluma mora ići prema slobodnom, prirodnom i karakterističnom (*eigen*) nastupu glumca, unutar okvira nekih odrednica." (GW 17: 1024-25; usp. također GW 15: 239). To nije imalo za cilj prijenos prosudbi, čak ni općih ili paraboličkih, već kritičko usvajanje načina razmišljanja, metode, utjelovljene u *držanju* glumaca (usp. Steinweg, *Lehrstuck* 102). Steinweg točno primjećuje da bi se kao dobar dijalektičar Brecht vjerojatno složio s **Hegelom** da je sadržaj (*Sache*) metoda: cilj ovog učenja jest da se nauči metoda učenja. "Koncept pravilnog puta manje je dobar nego koncept pravilnog hodanja" (GW 16: 567).

Brechtov bi se projekt mogao predočiti raspravom o njegovu konceptu eksperimenta, ili, što je još zanimljivije, o njegovom još sofisticiranijem konceptu znanstvenog (ili epistemološkog) modela. Ukratko bi se mogao ilustrirati njegovim stavom prema jazzu. Iako je taj stav bio složen, budući da je smatrao da se jazz uglavnom koristi na okrutne i glupe načine, Brecht je ipak želio da njegov način glume slijedi tehničku metodu jazza, "naime montažnog načina koji muzičara pretvara u tehničkog specijalista. Tu su se pokazale mogućnosti postizanja novog jedinstva osobne slobode i discipline ansambla (improvizacija sa zacrtanim ciljem)..." (GW 17: 1031-21, usp. GW 15: 76). Druga je sličnost bila ona s ekipnim sportovima: "Glumci bi trebali glumiti tako da... svi pokušavaju razraditi nekoliko temeljnih zamisli, kao nogometna momčad" (BBA 521/95, cca. 1930, u Steinweg, *Brechts* 105). Brecht je toliko mrzio jednosmjerni prijenos da je, u isto vrijeme dok je planirao teoriju pedagogija planirao i radio-teoriju čije je glavno načelo bio zahtjev za dvosmjernom komunikacijom učenja između radio-izvođača i slušatelja (GW 18: 117 i dalje, osobito 127-34). Još jedna od priča o *Me-tiju* ide tako daleko da kaže da "Ako itko potvrdi da je 2x2=4 zato što je 8-5=7, odmah ću reći da dvaput dva nije četiri... Ne mogu podnijeti kad se istini mora vjerovati ili kad je izgovorena poput laži, bez dokaza ili računanja." (GW 12: 503) Očito polemičko gledište (usp. također GW 20: 50) tu se protivi službenom marksizmu staljinovog doba; ista je misao nešto taktičnije izražena u *Messingkaufškom* govoru o korisnim "savjetima, prognozama i putokazima" marksističkog angažiranog

mišljenja nasuprot skladnim "pogledima na svijet" u mnogim "rečenicama/tvrdnjama (*Satze*) marksista." (GW 16: 531)

U praksi je to značilo da je Brecht želio da glumci njegovih "komada za učenje" rade drastičnu razliku između smjernica koje sadrže sudove o *izvođenju* i onih o *značenju* i primjeni. Prve se iskušava kroz mimesis (Brecht je često i teoretski i praktično razglabao o takvoj mimetičkoj kritici), dok su drugi osobno neprovjerljivi, pa su stoga u najboljem slučaju privremena struktura ("radne hipoteze", GW 20: 159), a u najgorem bestjelesna doktrina:

> Proučavanje smjernica o značenju nije nužno za proučavanje smjernica o izvođenju, pa stoga ni za samo izvođenje, dok je proučavanje tih smjernica o značenju bez proučavanja drugih i glumljenja čak opasno. Zato bi se prvo trebale čitati smjernice za glumu, i tek nakon što je učenik izveo dokument (odnosno tekst drame) treba uslijediti proučavanje značenja i primjena... Smjernice su pune pogrešaka što se tiče našeg vremena i njegovih vrlina; za druga su vremena neiskoristive.
> (BBA 112/57 i 66, cca. 1930, u Steinweg, *Lehrstuck* 21)

**1.5.** Konačni, no sveprisutni aspekt, koji se također ovdje može samo naznačiti, Brechtov je dijalektički naglasak ne samo na kritici već na otvorenoj negativnosti, koju se obično smatra "lošom" ili čak opasnom i stravičnom. Njezin logički temelj leži u činjenici da je svaka "pozitivna" akcija smislena (prije nego automatska i neslobodna) samo kao izbor iz raspona mrtvorođenih mogućnosti. Primjerice, "Pristanak znači i *ne* pristanku"; ili, suočeni s podučavanjem, možemo ga obožavati ili prezirati (BBA 529/14 i BBA 112/69, oba oko 1930, u Steinweg, *Lehrstuck* 24 i 19). Odluku da se kaže da, baš kao i odluku da se kaže ne, smislenom čini samo stanka za razmišljanje koje će dovesti do odluke i kod *Onoga tko kaže da* baš kao i kod *Onoga tko kaže ne*. No ovdje je u pitanju više od logike. U pitanju je, prije svega, *Verbesserung* (još jedna igra riječi koja znači i poboljšanje i napredak), dijalektičko poništavanje *asocijalnog elementa*. Od lika Baala nadalje Brecht je bio opsjednut čulnim i drugim sadržajima svojstvenim u *praksi* protudruštvenog ponašanja. U već spomenutoj "Teoriji pedagogija" tome pridaje glavnu ulogu u razvoju post-revolucionarne države ili zajednice: "Država u najboljem slučaju može popraviti ljudske asocijalne nagone, budući da oni izviru iz straha i neznanja, tako da ih iz svakoga istjera u, koliko je to moguće, savršenom obliku, što je pojedincu gotovo nemoguće postići. *To je temelj zamisli da se kazališna gluma koristi u pedagogijama.*" (GW 17: 1023, potcrtao DS) Nadalje, u Lehrstucku se "obrazovni učinak može očekivati od (što je moguće veličanstvenije) prikaza asocijalnih činova i držanja" (GW 17: 1024). Dok je moguće da je Brecht tu gradio na sovjetskim iskustvima u obrazovanju velikog broja *besprizornih* (djece koja su nakon građanskog rata ostala bez roditelja i skitala se), koji su se katkad liječili tako što su glumili neku vrst psihodrame, i dok je možda također pokušavao socijalizirati Freudov povratak potisnutog (usp. Steinweg, *Lehrstuck* 138 i 142), glavni poticaj na rad ovdje nije jasan, iako je očito izvanredno važan za Brechtovu misao i rad.

I ono što je na kraju u pitanju u Brechtovoj "pedagogiji" jest potpuna socijalizacija zajednice. Služeći se kod njega čestom slikom uzburkane rijeke, možemo nagađati da bi ono što bi se trebalo dogoditi moglo biti ne samo usmjeravanje devijantnih energija već i ponovno određivanje racionalističkih normi za kanale i riječna korita. U najavi mojega sljedećeg odlomka o produktivnosti: "Nije sva ljudska produktivnost uključena u uvijek ograničenu trenutačnu proizvodnju... Za produktivni su element potrebne veoma dobre uši. Pravo je remek-djelo sačuvati ga od uništenja, odnosno sačuvati ga od toga da uništava *i* sačuvati ga od toga da bude uništeno." (GW 19: 408) Zapravo, Brecht na kraju zaključuje da ne postoje asocijalni ljudi ni nagoni po sebi, već samo asocijalne uloge ili funkcije, kao što je privatni vlasnik proizvodnih sredstava (AJ 1: 33).

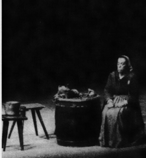
Ta dijalektika divlje bujice i usmjerenog navodnjavanja kulminira u najvišoj točki asocijalnosti i negativnosti, *smrti*. Čini se da je smrt Brechta zanimala samo utoliko što je životu davala određeni obzor i smisao; što se ostalog tiče, mislio je da "umiranje... očito (ima) vrlo malu uporabnu vrijednost" (GW 2: 3*), te da je ona jedno od onih nerazriješivih pitanja na razmišljanje o kojima uopće ne bi trebalo gubiti vrijeme (usp. priču o *Me-tiju* pod naslovom "Über den Tod," GW 12: 514). Mnogo ga je dublje i vitalnije zanimalo uklanjanje individualističke osobnosti, što je možda glavna tema svih njegovih drama, dovedena u prvi plan od drama *Čovjek je čovjek* i *Uspon i pad grada Mahagonija*, pa do *Dobrog čovjeka iz Sečuana*. Unatoč tomu, većina Brechtovih drama (uz nekoliko važnih iznimaka) završava stvarnom smrću ili životom poput smrti, a *Lehrstuck* obično umorstvom. *Badenski Lehrstuck o pristajanju*, iz čijeg je predgovora preuzeta navedena samokritička bilješka o maloj uporabnoj vrijednosti smrti, ipak se okreće oko pitanja tko je sposoban umrijeti: i Brecht je primijetio da iz odgovora "Nitko" slijedi potreba da se sve preokrene, potreba za radikalnom svestranom revolucijom (BBA 827/25, cca. 1930, u Steinweg, *Lehrstuck* 24). To da bi ljudi morali postati sposobni ispravno umrijeti (vjerojatno uz mudri pristanak same zajednice koja će nastaviti postojati) čini se stoga jednim od glavnih antropoloških razloga za osobni i politički radikalizam: "iako je smrt pojedinca društvu biološki nezanimljiva, umiranje će se podučavati" (BBA 331/130, cca. 1930, u Steinweg, *Lehrstuck* 27). Iznenađujuća modernost Brechtovih nazora, koja se ovdje može usporediti s **Bahtinovim** prikazom besmrtnog tijela naroda u njegovoj knjizi o Rabelaisu, ponovno postaje očita.

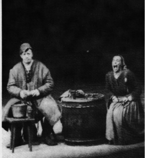
**Brecht se stalno bavio Haltungom kao jedinstvom usmjerenosti subjektova tijela u vremensko-prostornom kontinuumu i uronjenosti toga tijela u glavne društvene "tokove stvari"**

## 2. Proizvođenje, produktivnost

**2.0.** Pobjeda nacista oduzela je Brechtu svaku priliku da podučava uz pomoć organizirane društvene mreže. Osim toga, u sprezi sa staljinizmom s povijesnog je raspoređa skinula zamisli **Lenjina** i **Rose Luxemburg** o samoupravljanju i postupnom ukidanju državnog aparata, kao i sovjetske eksperimente s time. U toj je novoj situaciji Brecht napustio projekt *Pädagogiuma*, no ne i nagon koji stoji iza njega, nagon za organiziranim učenjem metode koja se temelji na držanju. Pokazalo se da su metoda i držanje koje bi trebalo naučiti zapravo produktivna kritika, ili kritička produktivnost.

Moja je postavka u ovom odlomku da u marksističkoj tradiciji, počevši od samog Marxa, postoje dva uvelike nespojiva, no usko povezana značenja pojma





Helena Weigel u Majci Courage

"proizvodnja": ekonomsko značenje, preuzeto od **Adama Smitha** i drugih buržoaskih političkih ekonomista, te protuotuđujuće ili stvaralačko značenje koje je dio Marxove glavne utopijske kritike, preuzeto od revolucionarnog stapanja prosvjetiteljstva i romantizma; te da je Brecht uglavnom i vrlo originalno prešao s prvog na drugo značenje. Ta dva značenja možemo povezati s Marxovom glavnom suprotnošću između razmjenske vrijednosti i uporabne vrijednosti, u kojoj je urođeno ograničenje kapitalizma upravo ograničenje proizvodnje uporabne vrijednosti razmjenskom vrijednošću, te obratno, rast proizvodnih snaga na račun *"glavne snage proizvodnje, samog ljudskog bića"* (Marx, *Grundrisse*, u: Suvin, "Transubstantiation" 104-05, i *passim*). U tim okolnostima, kao što je to već primijetio mladi Hegel, "Vrijednost rada opada upravno proporcionalno rastu produktivnosti rada" (239). Marxovi su primjeri za proizvodnju u prvom smislu sve izmjerljive proizvodnje koje se temelje na kapitalu i koje za cilj imaju profit. U ovom slučaju, "naša proizvodnja nije proizvodnja čovjeka za čovjeka kao čovjeka, odnosno to nije *društvena* proizvodnja. Nitko od nas kao osoba nema odnos zadovoljstva prema onome što drugi proizvode." (Marx, 459) Veoma je zanimljivo da su njegovi primjeri za kvalitativnu proizvodnju u drugom smislu, dakle oni koji se ne mogu svesti na profit, glumci koji stvaraju dramu, pijanisti koji stvaraju ne samo glazbu već i razvijaju naš sluh, te luđak koji stvara obmane (*ibidem*, 109). Umjetnička je proizvodnja, zajedno sa znanstvenom proizvodnjom, uzeta kao primjer neotuđene proizvodnje uporabnih vrijednosti.

**2.1.** Brecht nije sasvim imun na "vulgarno ekonomske" reference na proizvodnju (i taj ekonomizam naravno nije tako vulgaran kad se primijeni u okolnostima siromaštva i niske produktivnosti). Njegova se obrana Staljina, uza sve ozbiljne ograde, temeljila na velikom bujanju proizvodnje u SSSR-u (usp. GW 12: 491, 508, i passim), baš kao što su se njegove zamjerke kapitalizmu temeljile na tome da kapitalizam "više nije u stanju unaprijediti proizvodnju životnih potreba u obliku slobodne konkurencije", već da mora pribjeći "proizvodnji instrumenata uništenja" (GW 12: 496-97), da zapravo više pridonosi stvaranju smrti nego života. Njegove bismo ćeste reference na Lehrstuck kao "umjetnost za proizvođače" prije nego za potrošače (na pr., GW 15: 239), mogli tumačiti kao sličnu semantičku uporabu. Međutim, neke upotrebe ovog pojma iz tridesetih godina već pokazuju dvosmislenost ili prijelaz s ovog značenja i prihvaćanje proizvodnje u širem smislu produktivnosti u značenju bilo kakvog stvaralaštva. Čini se da je taj obrat obilježen kompromisnim terminima poput izraza "proizvodno ponašanje" (GW 12: 478, i usp. 529, i GW 20: 80 i 89). To se može vidjeti u sljedećoj priči o *Me-tiju:*

> *O produktivnosti pojedinaca*
>
> Proizvodnja, kroz raspodjelu rada, budući da vlada nama, postaje sustav koji smanjuje produktivnost. Ljudi više ništa ne zadržavaju za sebe. Dopuštaju da ih se obilježi. Vrijeme je potpuno iskorišteno, ni minuta ne ostaje nepredviđena. Zahtijeva se mnogo. No bori se protiv onoga što se ne traži. Ljudi stoga nemaju ništa nespecifirano, plodno, neobuzdano. Pretvara ih se u specificirane, jasno označene, pouzdane jedinke, kako bi se njima moglo upravljati. (GW 12: 528-29)

**2.2.** Dok do sredine tridesetih Brecht gotovo napušta izraz "pedagogija", reference na kreativnu proizvodnju postaju izrazito česte od 1940. nadalje, kao što svjedoči Brechtov dnevnik. Nearistotelijanski teatar definiran je kao "jednostavno (onaj u kojem) gledatelj proizvodi svijet", te koji za osnovu svojih osjećaja uzima, uz radoznalost i korisnost, "ljudsku produktivnost, najuzvišeniju od svih" (AJ 1: 150 i 152). "Učenje" je sad izjednačeno s "mentalnom proizvodnjom" (GW 20: 89). Čini se da je ključni odlomak, u kojem se proizvodnja eksplicitno tumači kao neekonomska produktivnost, bilješka od 7. ožujka 1941:

> Velika pogreška koja me spriječila da napravim mali Lehrstuck o *Zlom, asocijalnom Baalu*, bilo je to što sam socijalizam definirao kao *veliki poredak*. Naprotiv, mnogo ga je praktičnije definirati kao *veliku proizvodnju*. Izraz proizvodnja mora se, naravno, shvatiti u najširem smislu, a cilj borbe jest potpuno oslobađanje produktivnosti svakog čovjeka. Proizvod može biti kruh, svjetiljka, šešir, skladba, šahovski potez, navodnjavanje, izgled, karakter, drama, itd. (AJ 1: 185; usp. ibidem 270)

Koncept svestrane uporabe produktivnosti dodatno je naglašen u bilješci iz 1949. Karakteristično, započinje protuprijedlogom (ili, dvosmisleno, pojačavanjem, u svakom slučaju nadomještanjem) Lenjinove poznate izjave da komunisti svoj moral izvode iz svoje borbe (što je Brecht prihvaćao čak i u tako kasnom djelu kao što su *Poduzete mjere*) i završava igrom riječima na teatarsko značenje izraza *sich produzieren*, "producirati se":

> Želi li tko sav moral izvesti iz produktivnosti i vidi li najvišu stvar u silnom razvijanju produktivnosti svakog čovjeka, mora se pobrinuti da podigne zabranu sa same egzistencije, te s otpora prema tome da se čovjeka iskorištava. Volim: činim voljenu osobu produktivnom; popravljam automobil: činim da vozači voze; pjevam: oplemenjujem sluh slušatelja, itd., itd. No tada društvo mora biti sposobno sve upotrijebiti, mora posjedovati toliki "kapital" onoga što je već proizvedeno, toliko mnoštvo ponuda, da proizvodnja svakog pojedinca postaje gotovo suvišna, takoreći neočekivana stvar. Ako je produktivnost najuzvišenija stvar, tada štrajkove i dalje treba poštovati. (Na estetskome je planu to već tako. Asocijalni element također zadovoljava; uzima se kao dovoljno već to što on "sam sebe proizvodi".) (AJ 2: 554)

Producirati se znači sam sebe stvarati. Ova igra riječi možda potječe iz Brechtova ponovnog čitanja *Messingkaufških dijaloga* u "Definiciji umjetnosti":

> FILOZOF: ... Možda bismo mogli reći da je umjetnost vještina priređivanja reprodukcija (*Abbilder*) zajedničkog života ljudi, koja u ljudima izaziva određenu vrst osjećaja, misli i djelovanja, na koje ne bi bili potaknuti na isti način ni u istoj mjeri kad bi vidjeli ili iskusili predstavljenu stvarnost...
> DRAMATURG: Za to u njemačkom postoji dobar izraz: *der Kunstler produziert sich.*
> FILOZOF: To je izvrstan izraz ako ga protumačite tako da znači da u umjetniku čovjek proizvodi sam sebe, da je umjetnost kad čovjek proizvodi sam sebe. (GW 16: 645; vidi također BBA 448/122, u Steinweg, *Brechts*, 104)




**Brecht je želio da njegov način glume slijedi tehničku metodu jazza, naime montažnog načina koji muzičara pretvara u tehničkog specijalista**




No i obratno, proizvesti samog sebe znači i producirati se, kao u zaključku djela *Kratki organon za teatar*: "Gledatelj bi se trebao proizvesti u kazalištu na najlakši način: jer najjednostavniji način postojanja jest kroz umjetnost" (GW 16: 700).

Vjerojatno oko 1954., pripremajući niz songova za dramu o kineskom bogu sreće, Brecht je pribilježio: "Najveća se sreća zove produktivnost" (BBA 204/71, u Tatlow, 546). Kad je prvi put razmišljao o tom ciklusu pjesama (songova) također je zabilježio da bi to trebalo biti potpuno materijalističko djelo, koje "slavi 'dobar život' (u oba smisla). Jelo, piće, stanovanje, spavanje, ljubav, rad, razmišljanje, velike užitke." (AJ 2: 381). Iako Brecht vjerojatno nije poznavao rana Marxova djela, sličnost s Marxovim "gledati, slušati, mirisati, okusiti, osjećati, razmišljati, smatrati, primjećivati, željeti, biti aktivan, voljeti" (539), upravo je zapanjujuća.

**2.3.** Čitava bi se brehtovska teorija osobnosti mogla rekonstruirati oko osi produktivnosti; npr., "indignacija, taj društveno veoma produktivni osjećaj" (AJ 2: 358). Osobito je ljubav, u rijetkim iznimkama od zabrane koju je sam sebi nametnuo sredinom dvadesetih godina da ne piše o erotici (koju je također prekršio u nekoliko pjesama), izjednačavao s paradigmom produktivnosti: "Ljubav je umjetnost proizvođenja nečega sposobnostima druge osobe. U tu svrhu čovjek treba pažnju i naklonost druge osobe." (GW 12: 407) Tu je temu vješto načela **Dorothea Haffad**, čiji ću put slijediti navodeći još neke priče o *Me-tiju* i *Keuneru* (prva je priča vjerojatno nadahnuta anegdotom o Picassovu portretu Gertrude Stein):

*Kad je gospodin K. nekoga volio*

"Što radite," upitaše gospodina K., "kad nekoga volite?" "Nacrtam tu osobu," rekao je gospodin K., "i pobrinem se da ispadne slična." "Tko? Slika?" "Ne," rekao je gospodin K., "osoba." (GW 12: 386)

*Kin-jeh o ljubavi*

Ne govorim o tjelesnim užicima, iako bi se o njima štošta moglo reći, niti o zaljubljenosti, o kojoj se nema toliko toga reći. S ta bi dva fenomena svijet izašao na kraj, no ljubav se treba proučiti odvojeno, budući da je ljubav proizvodnja. Ona mijenja i osobu koja voli i osobu koja je voljena, na bolje ili na gore. Već izvana ljubavnici se doimaju kao proizvođači, i to visokog stupnja. Pokazuju strast i nezaustavljivost, nježni su a da pritom nisu slabi, uvijek u potrazi za dobrohotnim djelima koja bi mogli učiniti (koja na kraju nisu izvršena samo za voljenu osobu). Gradili su svoju ljubav i podarili joj nešto povijesno, kao da su računali na pisanje povijesti. Njima je razlika između jedne i nijedne pogreške, koju svijet može mirno zanemariti, ogromna. Učini li ih njihova ljubav nesvakidašnjima, mogu zahvaliti samo sebi; ne uspiju li, mogu se gotovo jednako slabo opravdati pogreškama osobe koju su voljeli kao vođa naroda pogreškama svoga naroda. Obveze koje preuzimaju obveze su protiv njih samih; nitko ne može dostići tu razinu ozbiljnosti s kojom se oni odnose prema kršenju obveza koje su si sami nametnuli. Priroda je ljubavi, kao i drugih velikih proizvodnji, da ono prema čemu bi se drugi ponašali neozbiljno, ljubavnici shvaćaju vrlo ozbiljno: sve najmanje tonove i gotovo neprimjetne nijanse. Najbolji uspiju svoju ljubav dovesti u potpun sklad s drugim proizvodnjama; tad njihova dobrohotnost postaje univerzalna, njihova domišljatost mnogima koristi, te oni podržavaju sve što je produktivno. (GW 12: 571-72)

*Ljubavnici stvaraju slike jedno drugog*

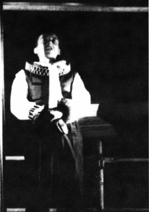
Me-ti je rekao: "Mnogi ljudi ne odgovaraju slici (*Bild*) koju su si njihovi prijatelji o njima stvorili. Njihova taština previđa činjenicu da ljubavnik stvara nešto novo. Trebali bismo se družiti s ljudima koji o nama imaju dobru sliku kako bismo postali bolji, nastojeći opravdati njihovu predodžbu. No loše je tolerirati neopravdanu predodžbu. Jer ljubavnik se, kad ga model (*Urbild*) iznevjeri, osvećuje na tome modelu, a ne na slici. (GW 12: 468)

Ono što odmah upada u oči kao važno u ovim tekstovima (usp. također priče o "Lai-tuu", GW 12: 583-85) jest kako se u njima isprepleću ljubav, kritička produktivnost i stvaranje slika. Dinamičke i personalizirane slike koje su ovdje stvorene, potvrđene potpunim tjelesnim kontaktima, simetrično su naličje onih sustavno i sintagmatski semiotiziranih, sveobuhvatnih "slika svijeta" (*Weltbild*, ili, još gore, *Weltanschauung*) koje je Brechtova pedagogija zabranila kao neproduktivne. Najsustavniji spekulativni oblik Brecht je takvim razmišljanjima dao u djelu *O stvaranju portreta*:

Stvaramo slike (*Bilder*) stvari s kojima dolazimo u dodir, male modele koji nam odaju kako funkcioniraju. Takve predodžbe (*Bildnisse*) stvaramo i o ljudima: iz toga kako se ponašaju pred nama zaključujemo kako će se ponašati u drukčijim, budućim situacijama. Upravo nas ta želja da predvidimo njihovo ponašanje navodi da stvaramo takve predodžbe. Završenoj predodžbi stoga pripadaju i one crte ponašanja naših bližnjih koje samo zamišljamo, naslućujemo (koje nismo vidjeli), pretpostavljamo. To često dovodi do stvaranja krivih predodžbi, koje opet dovode do pogrešaka u našem vlastitom ponašanju, tim više što se sve to ne događa sasvim svjesno. Stvaraju se iluzije, naši nas bližnji razočaravaju, njihovi portreti blijede; osim zamišljenih vidova ponašanja, blijede čak i oni koje smo doista vidjeli; ophođenje s njima postaje nesrazmjerno teško. Znači li to da je pogrešno izvlačiti zaključke o pretpostavljenom ponašanju iz ponašanja koje smo vidjeli? Ovisi li sve o tome da naučimo ispravno zaključivati? Mnogo toga ovisi o ispravnom zaključivanju, ali to nije dovoljno. Nije dovoljno jer ljudi nisu tako dovršeni kao njihovi portreti, koje također ne bi trebalo sasvim dovršiti. Osim toga, trebalo bi voditi računa ne samo o tome da portreti sliče ljudima, već i da ljudi sliče portretima. Nije samo portret taj koji se treba promijeniti kad se promijeni osoba, već se i osoba može navesti da se promijeni ako je se uspoređuje s dobrim portretom. Volimo li neku osobu, iz onoga što smo uočili u njezinu ponašanju i našeg poznavanja situacije možemo zaključiti kakvo je ponašanje dobro za tu osobu. To možemo učiniti jednako dobro kao i sama ta osoba. Od pretpostavljenih, načini ponašanja postaju poželjnima. Sam promatrač iznenada postaje dijelom situacije koja određuje ponašanje neke osobe. Stoga promatrač mora promatranome nametnuti dobru sliku koju je o njemu stvorio.

Galileo Galilei, režija Matjaž Berger












> Promatrač može umetnuti načine ponašanja koje ovaj drugi sam uopće ne bi primijetio. Ti umetnuti načini ponašanja ne ostaju, međutim, tek promatračeva uobrazilja; postaju stvarnost: portret je postao produktivan, može promijeniti onoga koga prikazuje, sadrži (provedive) prijedloge. Stvaranje takvog portreta zove se ljubav. (GW 20: 168-70)

Stvaranje predodžbi, promatranje u povratnoj sprezi s nagađanjem, izradom modela, te primjenom, uz pretpostavku višeg cilja - sve to nije tako daleko od teorije (uvijek djelomične i nikad skladno dovršene) kao što je Brecht ranije smatrao. Iako nikad nije gajio preveliki interes za govor o tome, vrlo je rano uočio da u je u kritičnom razdoblju "ponovno uspostavljanje *teorije* u njezinim proizvodnim pravima postalo nužno" (GW 18: 86). Danas bismo možda željeli da je tu svoju teoriju dalje razvio, kako bi pokazao (primjerice) po kojim bismo kriterijima trebali prosuđivati situacije u kojima voljena osoba iz nekih svojih razloga odbacuje ispravno ponuđeni portret.

**2.4.** Ovaj bi pristup mogao baciti novo svjetlo na Brechtovu dobro poznatu sklonost ženskim, a osobito majčinskim likovima. Majčinski likovi (*die Mutterlichen*) - da se poslužimo izrazom koji koristi Gruša na kraju *Kavkaskog kruga kredom* - produktivno vole svoju djecu: ne samo (ne čak ni primarno) ponašajući se kao njihovi biološki stvoritelji, već kao njihovi društveni osposobitelji i hranitelji. Shen Te velikim dijelom zbog toga voli Suna: vidi u njemu mogućeg avijatičara koji unapređuje ljudsku komunikaciju. Istinski produktivna ljubav ne svojata: ljubavnici koji "su uvijek u potrazi za dobrohotnim djelima koja bi mogli učiniti", čine ih na kraju "ne samo za svoje voljene". Ljubav i majčinstvo jednako su revolucionarni u nepravednom društvu, baš kao što se približavaju u pozivu na utopijsku dobrohotnu budućnost u kojoj će ljudi pomagati jedni drugima. Gruša uzima malog Mihaila jer je upravo izjavila ljubav Simonu; Shen Teino *Ne* (nužda i bijeda) kojim odgovara Shui Ta kako bi obranila svoje nerođeno dijete najsnažnija je kritika i osuda kapitalizma sečuanskog tipa, a takva je i potreba Majke Courage da zaniječe svog mrtvog sina u dugom njemačkom ratu. Znakovito, u Brechtovu djelu (za razliku od njegovog života) nema mnogo očinstva. Erotika je tu biseksualna: muški odnosi u njegovim ranim dramama ne mogu se po mome mišljenju protumačiti kao erotski, pa stoga ni kao homoseksualni. Međutim, nakon početnog petljanja s kurvom kao poslovnom ženom, Brechtove drame ponešto sramežljivo izbjegavaju erotiku. Ipak, ženski su likovi u njima očito povlašteni. Oni "paradigmatski" predstavljaju krajnje otuđenje pojedinca u kapitalizmu, "upravo zato što se (žene) mogu fizički svesti na robu," kao i "ono što je (Brecht) vidio kao 'produktivne' i 'neproduktivne' odgovore na društvenopolitičke situacije" (Nussbaum, 229 i 231) - primjerice, Gruša ili Kattrin nasuprot Natelli ili Courage. Negativna kritika i pozitivna proizvodnja tako se spajaju u *Haltungu* ljubavi kao "mikromodel" velike produktivnosti (usp. Haffad, 212-13 i 246).

Još je jedan simbol hranjenja, koji je usporedan s ljubavlju i koji joj je podređen, *obrađivanje* vrta ili voćke, Brechtov omiljeni drevni *topos*, čest u njegovim pjesmama i bilješkama. Možda je najbolje objašnjen suprotnostima u pjesmi o *Šljivi* (*Der Pflaumenbaum*, GW 9: 647) koju je s pravom proslavio Benjaminov komentar (77-78). Šljiva, ograđena u gradskom dvorištu, ne može rasti zbog nedostatka sunca: "Ta šljiva nikad plodom ne rodi/ Pa joj vjerovat nije lako./No šljiva to je ipak/Po listu poznaje je svatko." Majčinstvo, obrađivanje navodnjavanjem i dobro upravljanje automobilom spojeni su na kraju *Kavkaskog kruga kredom* (što je pjesnička parafraza dnevničke bilješke iz ožujka 1941). Ovdje ponovno možemo lako naći i podudarnosti s najboljim dijelom suvremene feminističke misli, vjerojatno na užas obiju strana (usp. Nussbaum 241-42 i *passim*). U ovoj je drami, njegovu najvišem postignuću, "Brecht stvorio majku-odgajateljicu budućnosti u kojoj su sve tradicije preinačene ili zamijenjene novim, produktivnijim... odnosima među ljudima" (Nussbaum 238-39). To je izravni sudar, s jedne strane, samoupravljanja produktivnog obrađivanja i angažirane umjetnosti, skupa sa društvenim majčinstvom i, potajno, ljubavlju, te, s druge strane, društva klasne nepravde i građanskog, kao i etničkog, rata. Međuodnos kolhoznika koji proizvode i pjevača u strukturi, te Gruše i Azdaka unutar nje, protiv više klase, odnos je borbe produktivnosti protiv posjedovanja (usp. Suvin, *Brecht* poglavlje 6).

### 3. Perspektiva

Na nekim je mjestima, na primjer u djelu *Kratki organon za teatar*, Brecht bio sklon tome da osnovno društveno ponašanje ove produktivnosti naziva jednostavno kritikom (*Kritik*). Takva je produktivna kritika "najbolja osobina ljudskog bića, koja je stvorila najviše plodova sreće, najbolje je unaprijedila život" (GW 16: 567). Stoga, "kad je ne bismo sputavali, (produktivnost) bi se pokazala kao najveći od svih užitaka":

> 21.
> Želimo li se sad odati toj velikoj strasti, proizvodnji, kako bi trebali izgledati naši prikazi ljudi koji žive zajedno? Kakvo bismo proizvodno držanje prema prirodi i društvu mi... rado prikazali u našem teatru?
>
> 22.
> Držanje je kritičko. Suočimo li se s rijekom, sastoji se od reguliranja njezinog toka; suočimo li se s voćkom, od kalemljenja; suočimo li se s kretanjem, od gradnje vozila i zrakoplova; suočimo li se s društvom, od rušenja društvenog poretka... (GW 16: 671)

Takvo držanje nužno je rezultiralo doživotnim nepovjerenjem u etiku, koju je Brecht doživljavao kao skup idealističkih pojmova koji su imali malo toga zajedničkog sa životnim potrebama. Pa ipak, baš kao što je u svojim djelima *Messingkauf* i *Kratki organon* konačno prilagodio, a ne napustio teatar i estetiku, tako je konačno i pronašao način da promijeni funkciju kategoričkog imperativa, umjesto da ga odbaci. Evo svjedočanstva o opozivu:

> *Me-ti i etika*
>
> Me-ti je rekao: "Nisam našao mnogo rečenica sa 'moraš' koje bih želio izgovoriti. Pritom mislim na rečenice općenite naravi, rečenice upućene općenitome. No jedna takva rečenica je: 'Moraš proizvoditi.'" (GA 12: 498-99)

Taj se "produktivni modus" imaginacije, koji stvara

ono što nije prisutno kroz osjetila (Kant 164), ne čini nespojivim s Lafargueovim "pravom na lijenost" (iako se sam Brecht rijetko koristio tim pravom). Na kraju bi trebalo ukratko spomenuti dvije posljedice ovog stava. Prvo, dobrohotnost ljubavnika i dobro raspoloženje proizvođača vode prema "veselom kriticizmu" (GW 16: 637), što nije daleko od Nietzscheove vesele znanosti, a prilično je blisko Bahtinovoj veseloj plebejskoj istini. Kao autonomna je stvaralačka snaga socijaliziranog čovječanstva sam sebi mjera. U najboljem se slučaju na njega može primijeniti neka vrst kvalitativnog sretnog računa, kao u sljedećem primjeru: "Sud: *Čovjekov cilj je užitak* pogrešan je, jer umanjuje važnost ispravnog suda *Cilj čovječanstva je užitak*." (GW 20: 332) Drugo, pretpostavka svake takve konstruktivne proizvodnje je uništenje destruktivnosti. Možemo završiti s Brechtovom analizom vlastita najboljeg prikaza proturječja našeg doba:

> Što se više Gruša zalaže za djetetov život, to više ugrožava svoj; njezina produktivnost radi u korist njezina uništenja. Tako je to u uvjetima rata, postojećeg pravnog sustava, te njezine izolacije i siromaštva. (GW 17: 1208-09)

***

U džungli gradova, trijumfalnih kapitalističkih metropola, kao i u džunglama Paname ili Brazila, naša je situacija i dalje ista. Koliko god neke od Brechtovih konkretnih političkih opcija iz druge trećine 20. stoljeća bile neprimjenjive, to stanje psihofizičke bijede i danas vapi za radikalnim prevratom. Osim sposobnosti njegove misli da se nosi s Bahtinom, **Derridaom** ili **Hartsockom**, s **Gramscijem, Ricoeurom** ili **Freireom**, to je glavni razlog što su njegove zamisli i stavovi o produktivnosti i učenju još živi, i što će to i ostati u doglednoj budućnosti.

Montreal, prosinac 1989.

### Bilješke

1/ Ovaj bi rad bilo teško napisati, pa čak i zamisliti, bez poticajnih pregleda Haffadove o ljubavi kao produktivnosti i Steinwega o pedagogiji i učenju kod Brechta. Osim gdje je drukčije navedeno, svi su prijevodi (na engleski) moji, uza zahvalnost mojim studentima Andrewu Woodu i Caroline Schutze, koji su mi pomogli prevesti neke od priča o *Keuneru* i *Me-tiju*. Dodao sam interpunkcije i velika slova u prijevode bilježaka iz Brechtova arhiva, a u druge sam prijevode unio neke promjene. Zahvaljujem također Dorotheji Haffad, Walteru Hincku, Ishidi Hiromi i Franzu Norbertu Mennemeieru.

2/ Postoji zanimljiva paralela u japanskom pojmu *kamae*, što znači fizički i psihički "zauzeti stav" ili "zauzet stav", kako u formalnim umjetnostima kao što su judo, ikebana ili ceremonija čaja, tako i u svakodnevnom životu, a definira se kao "djelovanje u skraćenom obliku... jednog trenutka." Slično između priče "Tu se želi naučiti boriti..." i savjeta koji je glasoviti mačevalac Musashi dao svom naučniku, a koji je po svoj prilici sa svoje strane pod velikim utjecajem kineskih uzora, tako je velika da je gotovo riječ o preklapanju (vidi Lee 55 i 57).

3/ Benjamin je bio prvi, a do danas je i najbolji, komentator Brechtovih *Haltungen*; da bi se pokazala prava vrijednost njegovih bogatih razmatranja Brechtovih drama i pjesama (u Benjaminovim *Gesammelte Schriften* II/2, Frankfurt: Suhrkamp, 1980); usp. također Steinweg, *Brechts* 403 i 491), bila bi potrebna još jedna čitava studija.

### POPIS NAVEDENIH DJELA


1/ Brechtovi tekstovi

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Banden. Werkausgabe Edition Suhrkamp*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. (Skraćeno GW.)

—-. *Arbeitsjournal*, 2 Vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. (Skraćeno AJ.)

—-, ed. *Brechts Modell der Lehrstucke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976, 31-221.

2/ Sekundarna literatura

Benjamin, Walter. *Versucke uber Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

Bunge, Hans Joachim. "Brecht probiert." *Sinn und Form* Zweites Sonderheft Bertolt Brecht (1957): 322-36.

Haffad, Dorothea. *Amour et societe dans l'oeuvre de Brecht*. Alger: Office des Publ. Universitaires, 1983.

Hegel, Georg W.F. *Jenenser Realphilosophie*, Vol. 1. Ed. J. Hoffmeister. Leipzig: Meiner, 1932.

Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*, 2nd edn. New York: St. Martin's, 1968.

Lafargue, Paul. *Le droit àla paresse*. Paris: Maspero, 1965.

Lee, O'Young. *Smaller is Better*. Tokyo: Kodansha Int'l, 1984.

Marx, Karl (i Friedrich Engels). *Werke. Erganzungsband I*. Berlin DDR: Institut fur Marxismus-Leninismus, 1956-58.

Nussbaum, Laureen. "The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work." *German Studies R. 8.2* (1985): 217-44.

Steinweg, Reiner. *Das Lehrstuck*. Stuttgart: Metzler, 1972.

Suvin, Darko. "On Two Notions of 'Science' in Marxism," in: Tom Henighan, ed., *Brave New Universe*. Ottawa: Tecumseh P, 1980, 27-43.

—-. *To Brecht and Beyond*. Brighton: Harvester P, 1984.

—-. "Transubstantiation of Production and Creation." *Minnesota R*. n.s. 18 (Spring 1982): 102-15.

—-. "'Utopian' and 'Scientific': Two Attributes For Socialism From Engels." *The Minnesota Review* no. 6 (1976): 59-70.

Tatlow, Antony. *The Mask of Evil*. Bern: Lang, 1977.



*Darko Suvin profesor je na McGill University, Velika Britanija*


*S engleskog prevela: Lada Davidovski*

**Koliko god neke od Brechtovih konkretnih političkih opcija iz druge trećine 20. stoljeća bile neprimjenjive, to stanje psihofizičke bijede i danas vapi za radikalnim prevratom**




# KA MATERIJALISTIČKOM KAZALIŠTU

Nešto je trulo
u državi Danskoj.
*W. Shakespeare,*
*Hamlet*

Nešto je trulo
u ovom vremenu nade.
*H. Müller,*
*Hamletmašina*

Cijeli je Sečuan
običan kup govana.
*B. Brecht,*
*Dobar čovjek iz Sečuana*

piše: **Aldo Milohnić**

Je li **Brecht** (još uvijek) "naš suvremenik"? Vrijedi li ga još igrati ili bismo trebali uzeti za ozbiljno izjavu nekadašnjeg Brechtovog učenika **Heinera Müllera**, koji je u, recimo, "trenutku slabosti" ustvrdio da možemo zaboraviti na cijeli Brechtov opus i kao jedinog aduta zadržati tek njegov nedovršeni tekst o Fatzeru? Zar doista jedan fragment može prevagnuti nad cijelim opusom jednog od najvećih i najplodnijih dramatičara dvadesetog stoljeća? I nadalje, ako ipak ta smjela Müllerova tvrdnja ne stoji, kako onda objasniti pad interesa za uprizorenja Brechtovih tekstova u npr. slovenskim kazalištima (zbog nedovoljne obaviještenosti, to se ne usudujem tvrditi i za repertoare hrvatskih kazališta, premda pretpostavljam da u Hrvatskoj Brecht trenutno ne kotira ništa bolje negoli u Sloveniji)? Ili su nam možda od Brechta, toga klasika "našeg" stoljeća, ipak bliži klasici prijašnjih stoljeća?

**Jan Kott** je svojom knjigom *Shakespeare naš suvremenik* izazvao pravu pomutnju u teoretskom mastodontu zvanom "shakespeareologija". Ali zbunio je Kott ne samo autore shakespeareoloških studija, već i režisere, koji su tih godina (knjiga je prvi puta tiskana 1965. godine u Varšavi) suvremenost velikog elizabetinca često čitali kroz puke vizualije. Za Kotta Shakespeareova suvremenost nije bila u tome da režiser (ili kostimograf) Hamletu navuče traperice, već imanentna političnost njegovih drama. Suvremenost area je Kott prepoznao u uvijek aktualnom, "transhistorijskom" vrtuljku "Velikog Mehanizma", koji kraljeve, tirane, političare i ine vlastodršce uspinje na okrvavljeni prijestol (što mu nije mogao oprostiti **György Lukács**, jedan od prvih pomnih čitalaca njemačkog izdanja Kottove knjige, jer je po njegovom mišljenju Kott izbjegao historizirati Shakespearea). Pa ipak, nakon te znamenite i danas već klasične knjige, nitko se više nije usudio reći da je Shakespeare zastarjeo ili da više nema što reći našem vremenu, da recimo ne postavlja pitanja, koja bi bila relevantna za, kako kaže Brecht, "publiku koja zaista danas privređuje današnji novac i danas jede današnju govedinu".

U kazališnom programu, koji će biti tiskan uz jedno skorašnje uprizorenje **Molièreovog** Tartuffa u Sloveniji, trebao bi izaći i esej **Rastka Močnika** *Što je Molière nama, što smo mi Molièreu?* U tom tekstu, kojega sam imao priliku pročitati u rukopisu (pa dakle ne mogu tvrditi da do objavljivanja možda neće doživjeti i neke preinake), Močnik tvrdi da "kako se čini, Molièrea suvremenika treba tražiti na sceni, u ukrućenom međuprostoru između kanoničkog teksta europske kulture i ubitačnog prostaštva europske svakodnevice". Sva ta "klasicistička šara" (šeširi, perike, svilene čarape, klanjanje...)

**Berliner Ensemble, Nezaustavljivi uspon Artura Uia, Režija: H.Müller**



**Berliner Ensemble, Nezaustavljivi uspon Artura Uia, Režija: H.Müller**

nije samo konvencija, već ujedno i "uprizorenje kulture, koja nam je tako daleka da je uopće više i ne osjećamo kao nešto što smo ikada bili izgubili". Kada je riječ o "našem Molièreu", kaže Močnik, "modernistički je efekt začudnosti upisan već u povijesni autenticizam molièreovskog inscenacijskog standarda". Močnik time zapravo želi reći da nam upravo ta "drugost", "udaljenost" Molièreova nudi izlaz iz "lažnih samorazumljivosti svakodnevnog iskustva", jer te su lažne evidencije samo "okovi vladajuće ideologije". Molière nam pripada "upravo po tome po čemu je svojedobno bio stranac", po čemu nije bio "dijete svojega vremena"; Molière može biti "naš" samo utoliko, "ukoliko se znamo sami udaljiti od našega vremena, njegove kulture i njegova barbarstva".

Možda zvuči paradoksalno, ali upravo se na toj točki može braniti Brechta pred nasrtajima kazališnog "mainstreama". Brecht se je znao uzdići nad barbarstvom svoga vremena - to ne bi trebalo biti sporno, jer o tome svjedoče i njegova djela i njegova biografija. Ali možemo li tvrditi da je to dovoljan razlog za "suvremenost" njegovih komada? Što nam danas još uopće može značiti nekakav "pučki komad" *Gospodin Puntila i njegov sluga Matti*? Generacija, koja nije imala (ne)priliku iskusiti sluganstvo na veleposjedničkim imanjima, Puntilu će možda doživjeti tek kao smiješnog debeljka, koji voli malo dublje zaviriti u čašu. Ako je to jedino što još možemo crpsti iz tog teksta, onda je svakako bolje da posegnemo za nekom "suvremenijom" komedijom o smiješnim dogodovštinama "malih ljudi" iz susjedne ulice, a ne za "pučkim komadom" o nekom alkoholiziranom veleposjedniku. Ako pak *Puntilu* čitamo zajedno s jednom drugom Brechtovom "egzotikom", s komadom *Dobar čovjek iz Sečuana*, otvaramo nove mogućnosti čitanja i posljedično iskopavamo nove slojeve "suvremenosti".

Za početak, dobro je znati da su oba komada nastala početkom četrdesetih, za Brechtova boravka u Finskoj, jednoj od mnogih zemalja u koje se Brecht sklanja pred progonom nacista. Paralelno nastajanje obaju komada na neki se način "odrazilo" i na sličnost položaja, ili bolje rečeno "strukturnih mjesta", koje zaposjedaju oba noseća lika u *Puntili* i *Sečuanu*. Gazda Puntila je zemljoposjednik s "dva lica"; kad je pripit, on je velikodušan i darežljiv, ali kada ga "sretne pamet", on je iznova surovi, veleposjednički trvdica. Sečuanska prostitutka Šen Te, kojoj su bogovi u potrazi za dobrim ljudima namijenili ulogu "anđela predgrađa", ne opija se alkoholom, već željom da čini dobra djela i pomaže siromašnima, ali se je prisiljena prerušiti u bezdušnog rođaka Šuj Ta uvijek kada slamka spasa, za kojom grabe brojni očajnici, postane pretanka i prijeti uništenjem njene trgovine. Oboje, i zemljoposjednik Puntila i sitna poduzetnica Šen Te, osuđeni su na šizofreniju, jer ih u nju sili sistem, koji je strukturno šizofren. Nije riječ o tome da se u glavnim akterima odvija sukob "razuma" i "emocija" - time bi se zadovoljila "predbrechtovska" dramaturgija. Brechtova interpretacija nadilazi razinu "individualnog psihizma" i smjera ka materijalističkoj kritici strukturnih učinaka kapitalizma. Puntila i Šen Te ne mogu iskočiti iz vlastite kože: ono što "pokvari" pijan (nezaposlenima dade posao, ženama obeća brak, Mattiju dade novaca...), Puntila mora "popraviti" trijezan (bezdušno otpušta radnike, žene tjera sa imanja, Mattiju oduzima novce i vrijeđa ga...); Šen Te može biti "dobra" (hraniti i zbrinjavati siromašne) jedino ako povremeno prepusti vođenje poslova "zlom" rođaku Šuj Ta (koji je nemilosrdan prema siromašnima i "spašava" ih maksimalnim izrabljivanjem, tako što ih pretvara u svoje nadničare). Da bi mogao opstati dobrodušni pijanac, mora ga povremeno odmijeniti trijezni veleposjednik; da bi prostitutka mogla biti slavljena kao svetica, mora je financirati poslovni gulikoža. "Gdje sam ja, tamo ne može biti on", kaže pomalo "freudovski" Šen Te.

"Ne dam se ja natjerati na nečovječnost", hvasta se pijani Puntila i konkurenta, koji mu je kanio "preoteti" besposlenog nadničara na sajmu radne snage pogrdnim tonom naziva "kapitalistom", ali čim mu iz mozga ishlapi alkohol on je iznova onaj stari, "racionalni" i neumoljivi zemljoposjednik, koji bez krzmanja brani svoje privatno vlasništvo od "razornih elemenata" - nadničara, službenica, sirotinje. Sečuanski se bogovi pak bave moralom, a ne ekonomijom i tako od "anđela predgrađa" zidaju moralni autoritet na temeljima ekonomskog izrabljivanja, jer, očajna će Šen Te, "nitko još nije pomogao siromahu, ako ih nije tucet zgazio".

Ti i mnogi drugi slični Brechtovi aforizmi, mogli bi ukazivati na moralistički gnjavažu njegovih komada. I nije li zapravo Brecht samo zakrinkani tradicionalist, koji nam "prodaje" moralne pouke, jeftinu didaktiku u celofanu "efekta začudnosti", "gestusa" i ostalih krilatica? Konačno, kao što nam je dobro poznato, Brechtu su neprestano spočitavali da je kazališnu umjetnost zatrovao ideologijom, da je njegov teatar u funkciji političke agitacije, da je didaktičnost njegova epskog teatra dogmatska itd. Pa dobro, u čemu je zapravo taj veliki grijeh Berta Brechta? U čemu se to Brecht razlikuje od većine ostalih dramatičara i kazališnih reformatora? Jednostavno rečeno, njegova je posebnost to što je ideologiju, kojoj inače ne može izbjeći nijedno umjetničko djelo, izbacio na površinu, tematizirao je, "stavio na dnevni red" i tako njene interpolacijske učinke "oneobičio", učinio "začudnima". Ideologija u Brechta nije više prekrivena debelim naslagama forme; njegova je pozicija umjetnika "dezobjektivirana" upravo time što se usudio ogriješiti o zlatno pravilo "autonomne umjetnosti": politička pozicija nikada ne smije biti napadno očita, već nekako prikrivena, utkana u formu i ostale suptilnosti umjetničkog izraza.

Brechta bi bilo izlišno i neproduktivno braniti tako što bismo npr. otupljivali političku oštricu njegove dramatike i nadi da ćemo je tako učiniti zanimljivom i za pobornike "čiste forme" u umjetnosti. Taj je rez na "politiku" ("sadržaj") i "estetiku" ("formu") jednak krivo postavljenom pitanju: ako je pitanje promašeno, ni odgovor ne može biti relevantan. "Nije potrebno podsjećati na političku važnost kazališta prema Brechtu; moramo je čak štititi, osloboditi od 'estetskih' pojednostavljivanja i isključivanja kojima je često izložena na našim pozornicama: samo će tako moći uspješno djelovati", upozorava **Guy Scarpetta** u eseju *Brecht i Artaud*. Sličnog je mišljenja i **Theodor Adorno** u tekstu *Angažman*, u kojem inače ne gaji pretjerane simpatije za Brechtov teatar. Prema Adornu njegova je slabost primjerice u tome što je želio postići "primat poučnosti nad čistom formom", ali je taj njegov postupak "sam postao formalno sredstvo" pa se tako "suspendirana forma" ponovo vratila u drugom obliku. Ovaj prigovor možda bismo mogli relativizirati ako prihvatimo Močnikovu tezu da se umjetnost proizvodi u ideologiji, ali sama nije ideologija. "Autonomni položaj umjetnosti, koji se je definitivno učvrstio u larpurlartizmu 19. stoljeća, neposredno je izazvao pitanje o odnosu između umjetnosti i ideologije: pitanje ideološkog momenta u umjetnosti se je izričito zaoštrilo upravo onda kada je umjetnost postala autonomna ideološka sfera", piše Močnik u svom predgovoru za slovensko izdanje **Hauserove** knjige *Umjetnost i društvo*. Time se je umjetnost počela proizvoditi u svom vlastitom, nezavisnom polju kao "polju ideologije", što joj je omogućilo da "zareže unutrašnju distancu u to polje, da otvori prostor za djelovanje njegovih vlastitih proturječnosti". Krajnji domet Brechtovog zaoštravanja proturječnosti između forme i sadržaja, koje prema Adornu ima značenje dijalektičkog postupka, nismo skloni tumačiti stvaranjem neke nove "sinteze", već njegovim ustrajnim "zarezivanjem" u polje umjetnosti kao "polje ideologije", ili rečeno Brechtovim terminima, "oneobičavanjem" sfere umjetnosti kao neproblematičnog, "spontano-ideološkog", ahistoričnog polja "evidencije".

Za razliku od Adorna, **Louis Althusser** prepoznao je prave pomake i materijalne učinke, koje proizvodi Brechtov teatar. Njegov polemički obračun (*Piccolo, Bertolazzi i Brecht. Zabilješke o materijalističkom kazalištu*) s pariškom kazališnom kritikom, koja se unisono okomila na predstavu milanskog *Piccolo Teatra* u režiji **Giorgia Strehlera**, izvedenoj 1962. u pariškom *Théâtre des Nations*, postao je jedan od temeljnih teorijskih tekstova materijalističkog kazališta. Za Althussera je bitna odlika Brechtovog teatra njegova "latentna desimetrično-kritička struktura" odnosno "struktura dijalektike iza kulisa" i upravo je ta "rasredištena struktura bitna za svaki materijalistički kazališni pokušaj". Materijalistička teorija odbacuje mogućnost ideološke svijesti, koja bi zahvaljući nekoj svojoj "unutrašnjoj dijalektici" bila sposobna da "iskorači iz same sebe", jer *"u strogom smislu ne postoji dijalektika svijesti* (...) budući da svijest ne dostiže realno svojim unutrašnjim razvojem, već radikalnim otkrivanjem onoga što je *drugo od nje same"*. U tom je smislu, tvrdi Althusser, Brecht okrenuo naglavce problematiku klasičnog kazališta, u kojem su - s iznimkom Molièrea i Shakespearea - "materijalni sadržaji" u "tijesnom odnosu" prema "jedinstvu samosvijesti" dramskog lika, koja pak prevladava nad ostala tri dramska "jedinstva". Brecht je raskinuo s tim formalnim pretpostavkama "klasične" estetike "upravo zato što je već prije toga obračunao s njihovim materijalnim uvjetima". Brechtov je projekt "kritika spontane ideologije", što bi moglo biti drugo ime za njegov koncept "efekta začudnosti". U tome Althusser nalazi objašnjenje zašto Brecht "nužno



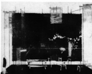

**Brechtova je posebnost to što je ideologiju, kojoj inače ne može izbjeći nijedno umjetničko djelo, izbacio na površinu, tematizirao je, "stavio na dnevni red" i tako njene interpolacijske učinke "oneobičio", učinio "začudnima**



Opera za tri groša, Piccolo Teatro Milano 1958., režija Giorgio Strehler



Teo Otto: skica za Dobrog čovjeka iz Sečuana



**Krajnji domet Brechtovog zaoštravanja proturječnosti između forme i sadržaja, koje prema Adornu ima značaj dijalektičkog postupka, nismo skloni tumačiti stvaranjem neke nove "sinteze", već njegovim ustrajnim "zarezivanjem" u polje umjetnosti kao "polje ideologije"**

isključuje iz svojih komada samosvijest (i njegove klasične izvedenice: pravila jedinstva) kao formalni uvjet za ideološku estetiku".

S Althusserom možemo otići i korak dalje u promišljanju Brechtovog "epistemološkog reza" na području dramatike i kazališta. U članku *O odnosu umjetnosti prema spoznaji i ideologiji*, Althusser objašnjava u čemu je specifična razlika između umjetnosti i spoznaje. U jednoj njegovoj rečenici ovlaš se pojavljuje sintagma "staviti na dnevni red", koja nam se čini bitnom za razumijevanje odnosa između umjetnosti i ideologije. Metoda, kojom se koristi svaka umjetnost, sastoji se, grubo rečeno, u tome da primalac "konzumira" teme i tematske sklopove, koje umjetnost nudi u obliku "evidencija". Umjetnost postavlja pitanja na način ideologije, na način "spontane ideologije". Njen zadatak nije da te "evidencije" podupre korištenjem znanstvenog aparata ili da se do "zaključaka" probija teško prohodnim putovima spoznaje. Od umjetnosti očekujemo jednostavno to da nam omogući da "vidimo", "prepoznamo" ili "osjećamo", da nam jednostavno "servira", "stavi na dnevni red" sve ono što umjetnik spontano (naturwüchsig) prepoznaje kao aktualno, neobično, problematično, drukčije, značajno, osobno itd. Umjetnost tako nije tek mehanički, inertno locirana među ostale "ideološke aparate"; mnogo više od toga, svaka umjetnost - bez obzira na to proglasimo li je "angažiranom", "političkom", "formalističkom", "larpurlartističkom" ili nekako drukčije - proizvodi ideološke učinke. Brechtovo zauzimanje za kritičko i aktivno gledaoca materijalističkog kazališta, koji bi trebao na kraju predstave u "realnom životu" preuzeti ulogu glumca i "dovršiti" njegove otvorene, anti-happy-end komade, često se pojednostavljeno tumači kao njegovo agit-propovstvo, ili u najboljem slučaju kao "dokaz" dosadne ideologiziranosti anti-identifikacijske i anti-iluzionističke tehnike epskog teatra. Međutim, upozorit će Althusser, ta za Brechta toliko bitna distanca između glumca i gledatelja nije samo plod anti-identifikacije i anti-iluzionizma, već "dinamika latentne strukture proizvodi tu distancu u samoj drami".

Nije dakle istina da je Brechtovo kazalište ideološko, dok je npr. neoformalističko kazalište **Roberta Wilsona**, geometrizirano kazalište **Jana Fabrea** ili recimo tehnicističko plesno kazalište sjevernoameričkog tipa nekakvo "nepolitičko" odnosno "neideološko" kazalište. Ideološki je učinak, dakako, različit, ali je zato učinak ideologije uvijek jednak. Brechtovo kazalište vrlo jasno, za mnoge čak i previše banalno, eksplicira svoje političko stajalište (premda ne treba smetnuti s uma njegovu "zakulisnu dijalektičnost", koja unatoč nametljivoj didaktičnosti ipak ostavlja mogućnost različitih tumačenja), dok su "neoformalisti" na prvi pogled apolitični: oni naglašavaju formu, povijest umjetnosti i distancu prema političkoj odnosno ideološkoj agitaciji. Međutim, kako ne postoji "nevina" umjetnost, ne postoje ni "nevine" teme. Čak i onda kada je umjetnikova poruka "krivo" protumačena, kada interpretacija promašuje umjetnikove "izvorne namjere", njegova je uhvaćenost u mrežu ideologije neizbježna. "Kada govorimo o ideologiji", tvrdi Althusser, "moramo znati da se ideologija uvlači u sve čovjekove djelatnosti, da je identična sa samim 'doživljavanjem' čovjekove egzistencije". Uostalom, ako ideologiju ne tumačimo kao "iskrivljenu svijest", već kao "društveno vezivo", onda nam se otvaraju nove mogućnosti za promišljanje "ideološkog učinka" umjetničke prakse kao "veziva" gledališta i pozornice, tog specifičnog ideološkog "tkanja", koje konstituira zajednicu-u-instituciji.

Na kraju ćemo se iznova vratiti na naoko usputnu Althusserovu sintagmu "staviti na dnevni red" (koja je doduše stilistički odbojna i semantički zasićena žargonskim konotacijama, ali zato nije ništa manje teorijski produktivna), kako bismo na konkretnom primjeru iz slovenske kazališne prakse upozorili na zabrinjavajuću činjenicu da je Brecht za naše kazališne trudbenike - koji uporno ne nalaze način da se "udalje od našega vremena, njegove kulture i njegova barbarstva" - ipak samo "stranac".

Za jedno od, u zadnje vrijeme rijetkih, uprizorenja nekog Brechtovog dramskog teksta na scenama slovenskih kazališta, zaslužan je slovenski režiser mlađe generacije **Matjaž Berger**. Predstavu, koja je nastala prema Brechtovom tekstu *Život Galileiev*, producirao je Mladinsko gledališće, a postavljena je u maniri ambijentalnog kazališta u velikoj čitaonici ljubljanske Nacionalne i univerzitetne knjižnice. Ne kanimo se upuštati u podrobniju analizu predstave, koja bi to svakako zaslužila, već ćemo se ovdje ograničiti tek na prvi redateljev "kreativni" akt, a to je odabir teksta. Zašto se je naime Matjaž Berger



Galileo Galilei, SMG Ljubljana 1996., režija Matjaž Berger foto: Tone Stojko



Gospodin Puntila i njegov sluga Matti, Berliner Ensemble 1949., režija B. Brecht

odlučio da "stavi na dnevni red" upravo taj Brechtov tekst a ne primjerice neki od tekstova na koje smo upozorili u prvome dijelu našeg priloga? Što znači u današnjoj Sloveniji, u kojoj dominira ideologija liberalizma i divljeg kapitalizma, inscenirati dramu o tzv. "individualnoj slobodi", kada je bjelodano da je ta "individualna sloboda" prvenstveno "sloboda" da se divlje privatizira sve ono što je proizvela "zajednica", ta omražena "totalitarna sablast", koja je progonila već i klasičnu liberalnu teoriju? U čemu je smisao uprizorenja apoteoze ljudskih prava u prostoru i vremenu, u kojem je to službena ideologija, koja je kao "pobjednička ideologija" predvodila "Drang nach Osten" kraja 20. stoljeća? "Postavljanje na dnevni red" tih i upravo tih "materijalnih sadržaja", koji nisu tematizirani na način kritičkog problematiziranja, već "estetizirani" u neupitnu apologiju, danas i ovdje možemo tumačiti prvenstveno kao reproduciranje vladajuće ideologije, ideologije novopečenog "tranzicijskog" gospodstva. Dramatičnost situacije zaoštrava i to da Berger inače slovi za jednog od rijetkih, ako ne i jedinog "brechtijanca" mlađe generacije slovenskih režisera. Upravo je "začudno" da nitko od mlađih slovenskih redatelja, od kojih bismo s pravom očekivali više progresivnosti i pronicljivosti, nije "prepoznao" npr. *Dobrog čovjeka iz Sečuana* kao tekst koji pritišće na najosjetljiviji živac restauriranog kapitalizma - nepomirljivi sraz privatnog vlasništva, tolerancije i solidarnosti. Čini se da prilikom analize sistematičnog zatvaranja očiju slovenskih režisera pred "materijalnim sadržajima" društva u "tranziciji", ne bi bilo pretjerano razmišljati o cenzuri u Freudovom smislu, koja djeluje na nesvjesni, sistemski način i tako proizvodi "materijalne učinke".

Uzvišeni akademski disputi o pogubnosti Brechtove "didaktičnosti" za ideju "slobodnog individualnog izbora", vrhunske svetinje iz katekizama klasične liberalne doktrine, ipak ne mogu bitno nauditi materijalističkom shvaćanju kazališta. Prkoseći tom vulgarnom tumačenju Brechtovog djela, i sami ćemo okončati ovaj prilog namjernim forsiranjem omražene "poučnosti": "Umjesto da ste samo dobri, potrudite se / Da stvorite stanje koje omogućava dobrotu, ili još bolje: / Koje ju čini suvišnom!", stihovi su iz Brechtove pjesme *Čemu dobrota?*, preteči *Dobrog čovjeka iz Sečuana*. Neka vam posluže kao test za razumijevanje materijalističkog kazališta: ako vam se stihovi učine dosadno didaktičnima, samorazumljivima, evidentno neproblematičnima, znajte da vas od materijalističkog kazališta dijeli još velik dio puta. Pa ako vam Brechta, primjerenog vremenu koje živite, ne žele pokazati na sceni, još uvijek, reći će Glumac u zadnjem prizoru *Dobrog čovjeka iz Sečuana*, "neki dobar svršetak mora, mora, mora biti". Stoga možda možete Brechta za početak jednostavno - čitati.

*Aldo Milohnić je kazališni teoretičar iz Rijeke. Živi i radi u Ljubljani.*

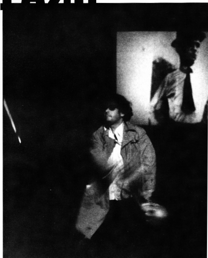



# BRECHT I BREZOVEC: UMIJEĆE KAZALIŠNE MONTAŽE

piše: **Ivica Buljan**



Tajanstvena prela, Albanska drama, 1990.



Brecht 1917, Teatar Roma 1985.

Misao je montaža. Koliko god prepoznata u teorijskim radovima i u kazališnoj praksi, ova tvrdnja nije u stanju doći do kompleksnosti problema. Ako se formulacija po kojoj je misao montaža čini pustolovnom, nije li misao o organizaciji svakog umjetničkog djela proizašla iz montaže. Kazalište je, dugo neprizinato osim kod rijetkih proroka poput **Büchnera**, umjetnost montaže čiju je potpunu narav osvjetlio tek film. **Brezovčevo** razmišljanje u slikama ili postavljanje na pozornicu polifonog unutrašnjeg svijeta nije ništa drugo do osviještena "ideja montaže", kako ju je nazivao **Meyerhold**. Razvidno je izvedena iz Shakespearea koji je na sceni uspio pokazati komplekse kolizije što rezultiraju šokom kontradikcija. Dramaturgiju montaže koju je priželjkivao Meyerhold, **Brecht** je razvio pomalo zapostavljajući dug svome učitelju. S Brechtom se kritika subjektivizma radikalizirala do stupnja da zahtjev za novom uporabom montaže više nije novost, ili barem nije u kazališnoj teoriji. Brezovec je marljivi Brechtov komentator i to u postupku gdje *način predstavljanja stvari* (označen čestim i brzim promjenama) razlikuje od samoga *procesa*. Način predstavljanja pri tom je autorova estetika i etika. Meyerhold i **Eisenstein** naglašavaju da nema bitne razlike između onoga što čine redatelj, montažer i podsvijest gledatelja preplavljena asocijacijama neovisnima od volje. Brecht uočava da se bujica događaja, niz replika, pokreta i reakcija na nešto neodređeno ne može slijediti, jer bujica duševnih stanja i osjećajnih oznaka neprestano prati bujicu događaja u kojoj se nalazimo nemoćni da umetnemo vlastiti sud.

Ta bujica kao proces važan je realni čin koji je predstavljiv, ali ga se mora pojmiti u totalitetu, pokazati karakterističnu bujice kao nešto što je nemoguće fiksirati i povratiti čak i ako ostavlja tragove.

Ako je Brechtu važan *proces* stvaranja modela stvarnosti pred gledateljevim očima, "prikazivanje dramskog lica u rađajućem stanju", prizvat ćemo mehanizam struje svijesti. Brecht bezuvjetno odbacuje djelovanje nesvjesnog u korist "razuma" i "svjetlosti". Odmjeravajući Shakespeareovu veličinu, konstrukciji nadređuje materijal u sirovom stanju i mračnu narav djela, držeći gledatelja onim koji konstruira. Razvoj dramaturgije utemeljene na dijalektici odvodi Brechta prema pedagogiji i usmjeravanju kazališta prema "svjesnom stadiju" gdje su i osjećaji iznikli iz "čiste i kritičke svijesti".

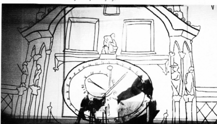
Brezovčeva asocijativnost nije daleko od Brechtovog "čistog razuma". I jedan i drugi ne ustručavaju se gledatelju ponuditi najkompliciranije hipoteze rabeći u tekstu predstave i na pozornici sva sredstva montaže. Ona je osnovni princip tvorbe epskoga teatra nasuprot organskoj cjelovitosti aristotelijanskog kazališta. Predstava podučava gledatelja činjenicom što je odigrana, a ne zato jer je viđena. Ovaj Brechtov poučak navodi da je glumac sjedište "procesa misli". Brezovec ga proširuje **Artaudovom** utopijom o tijelu glumca koje nam u putanjama živaca i krvi mora pustiti da vidimo misao koja njime prolazi. Glumac dakle nije tumač uloge, već posrednik u komunikaciji između dvaju svjetova, vanjske stvarnosti i "unutrašnjeg prostora", stvarnosti pozornice i gledateljeve imaginacije. Gluma je isto tako montaža kontradiktornih elemenata, odraz ne samo virtualiteta dramskih lica već i društvene proizvodnje (Brezovec je autor sklon analizi socijalnih, političkih i nacionalnih odnosa).

Trebalo bi uzeti u obzir glumačku sposobnost "proizvodnje" koja se ne mora izražavati samo izgovaranjem potencijalno bezbrojnog niza rečenica, već sposobnost kao vrstu organske snage koju spominje **Lacan** govoreći o funkcioniranju nesvjesnog uz pomoć "lingvistike, čiji je model kombinatorička igra koja sama djeluje u svojoj spontanosti".

Brezovčeva režija je obrada misli (tekstova), u njegovoj viziji neobično bliska s postupkom rezanja i lijepljenja, odnosno filmske montaže. Ta se montaža obavlja brzo i sporo, između tvorbenosti i razgradnje, između strujanja i prostornosti. Kolaž tekstova odnosno "novi" Brezovčev tekst ima montirano trajanje slično automatskom pisanju. U "Tajanstvenim prelima" (Albanska drama Skopje 1991.), **Šopova** se poezija tretira kao dugačak unutrašnji monolog čiji je kontinuitet umjetno fabriciran, montiran iako se doima poput slobodnog toka. Točka u kojoj Brezovčev postupak spaja Brechta i nadrealiste jest apsolutni kontinuitet misli u kojem se prepoznaje da je naglašavanje pojedinih fragmenata nužno zbog prekidanja s ravnom linijom.

Montaža je postupak što je revolucionirao scenske umjetnosti dvadesetoga stoljeća. Invencija forme dolazi iz najtiše dubine bića, a njezino postavljanje na pozornicu nadvisuje sve ideje koje njome kolaju. Analizom Meyerholda, Brechta i Artauda, Brezovec u svojim predstavama dolazi do spoznaje da je pozornica isključivo mjesto istraživanja novih oblika. Umjetničko djelo, odnosno predstava, možda ni nema druge teme.

**Brezovec je marljivi Brechtov komentator i to u postupku gdje način predstavljanja stvari (označen čestim i brzim promjenama) razlikuje od samoga procesa**



Brecht 1917, Teatar Roma 1985.

*Ivica Buljan je dramaturg iz Zagreba i član redakcije Frakcije.*

**BRECHT AND BREZOVEC: THE ART OF EDITING IN THEATRE**

The directing as thought by Branko Brezovec is based on the idea of editing, the idea that had revolutionised the theatre of the 20th century, because it separates the way of presenting things from the very process of presenting. The dramaturgy of editing was used by Brecht who considered that the actor is a mediator in the communication between the world of the stage and viewer's imagination. He thought of acting as of an editing process of the contradictory elements, and as of the way of presenting the "process of thoughts".



Grožnjan

# IMAGINARNA AKADEMIJA U EPIZODI "KROV NAD GLAVOM"

piše: **Martina Aničić**

**Na tri ovogodišnja seminara (Scenarij, Produkcija, Dokumentarni film) sudjelovali su predavači i studenti iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Slovenije, Mađarske, Velike Britanije i SAD, što je za posljedicu imalo zanimljivu mješavinu srednjoeuropskih i anglosaskih pogleda na život, svijet i filmsku umjetnost**

Prijelaz iz podstanarstva u vlastiti stan korak je apsolutne slobode. Iz vlažne i neprikladne rupe za koju izdvajate jednu od dvije mjesečne plaće i još morate nekome biti zahvalni što vam dopušta da mu za to grozno mjesto plaćate, odjednom prelazite među svježe obojene bijele zidove koje napokon možete ukrasiti onako kako vi želite i uz koje konačno možete prisloniti namještaj po svom ukusu. Zadovoljstvo potpune samostalnosti - koje gotovo u pravilu vodi u delirij - zadesilo je ove godine i **Imaginarnu akademiju** u Grožnjanu.

Pod vlastiti krov smjestila je projekcijsku dvoranu s knjižnicom, gomilu video opreme, nekoliko prostorija za radionice, ured i (*last but not least*) kuhinju u kojoj se ove godine posebno za imaginarne akademičare pripremala klopa (što su ovacijama popratili svi koji su u prethodne dvije godine pali kao gastronomske žrtve *madame* Sofije). Za svečano otvorenje umotana u žute vrpce i, poput broda krštena bocom šampanjca, Imaginarna je akademija zaplovila prema novim mogućnostima.

Ljubav na prvi pogled između kuće u Kovačkoj 9 i svih ljudi koji su u njoj boravili postigla je da, u trećoj godini svoga života, Imaginarna akademija napokon iz ozbiljnog ljetnog seminara izraste u ozbiljnu filmsku školu. Na tri ovogodišnja seminara (Scenarij, Produkcija, Dokumentarni film) sudjelovali su predavači i studenti iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Slovenije, Mađarske, Velike Britanije i SAD, što je za posljedicu imalo zanimljivu mješavinu srednjoeuropskih i anglosaskih pogleda na život, svijet i filmsku umjetnost. Budući da su među predavačima prevladavali potonji, a među studentima oni prvi, zaiskrilo je i ponešto kreativnih sukoba o kojima više malo kasnije, jer idemo redom.

Najstariji *workshop* (onaj od kojeg je sve počelo) - Scenarij, svoju je treću godinu započeo pod predsjedanjem **Lewa Huntera**, voditelja scenaristike na UCLA, čija je američka receptura za laboratorijsku pripravu scenarija bila na ozbiljnoj kušnji, suočena s izrazito europskom filmu orijentiranim studentima koji su skloni shvaćati film više kao umjetnost, a mnogo manje kao proizvod za prodaju. Pokazalo se napokon da, barem u ovim zemljopisnim razmjerima, američka pravila pisanja mogu biti samo prikladno pomoćno sredstvo za organizaciju vlastitih misli i iz njih proizašlog teksta a ne - kako nam se predočilo - umjetnički početak i kraj.

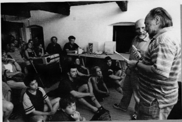
Na vidjelo je izašla i činjenica da pedagoški pristup "misionara" koji stiže iz filmskog Wonderlanda da bi proširio nauk najmoćnije filmske nacije među zaostale Europejce, odbijajući interaktivni rad u korist izlaganja *ex cathedra*, nema prođu među ljudima koji su, iako odrasli pretežito na američkom filmu devedesetih, sposobni razlučiti formu od sadržaja. No kako svaki pošteni ljubavnički odnos katkada zapadne u krizu, za nadati se je da će se Mr Hunter, obogaćen novim spoznajama, i sljedeće godine spustiti među Hrvate i ostale. Potpomognut je ove godine bio od **Igora Koršića**, predavača Teorije filma na ljubljanskoj AGRTF, koji je sa znatno više uspjeha uravnotežio Europu i Ameriku na veliko zadovoljstvo polaznika *workshopa*. Kao i prijašnjih godina, od polaznika se očekuje da do zadanog roka dovrše prvu verziju scenarija, a najbolji među njima otputovat će u studenom u Athens, gdje će se na

Ohio University održati drugi, sedmodnevni dio scenarističke radionice. Taj krajnji proizvod prvi je korak, a sljedeći je - logično - Produkcija. Ovogodišnji je *workshop* i od polaznika i od predavača ocijenjen iznimno uspješnim, iako je radionica bila djelomično obogaljena neuobičajeno velikim brojem tjelesnih ozljeda (od probavnih smetnji preko uganute noge pa do vrlo ozbiljnog **Schantzovog** ovratnika). Četvero redatelja i njihove ekipe prošli su kroz dva tjedna simulaciju većeg dijela predprodukcijskih priprema. Tijekom prvog tjedna, pod budnim okom **Mladena Koceića** iz zagrebačkog "MK" Filma, razrađivali su plan i knjigu snimanja, dok je posljednje scenarističke zahvate nadgledala **Yvette Biro**, profesorica Tisch School of Arts, NYU.

Potom su stigli **Lisa Bruce** i **Bob Nickson**, iz njujorške producentske kuće Orenda Films. Održali su seriju predavanja o američkom nezavisnom filmu, a onda odglumili producente pred kojima treba obraniti svoj projekt i za njegovo snimanje dobiti lovu - pothvat koji se u našim okolnostima kreće u zoni sumraka, budući da ostvarenje projekta još uvijek najviše ovisi o ludoj sreći, dok su drugi čimbenici zanemarivo bitni. Lovu nisu dobili, ali su za uspješan porod svoje filmske djece svi polaznici nagrađeni debelim cigarama. Točku na *workshop* stavio je američki postdiplomac, redatelj **Arsen Ostojić** nizom praktičnih vježbi za uporabu kompjutorskih programa u predprodukcijskoj razradi.

Da Imaginarna akademija ne bi ostala samo na imaginarnom, nego proizvela i ono što joj je već treću godinu osnovna tema - film, pobrinuo se ovogodišnji *workshop* pod nazivom Dokumentarni film. Njegovi su polaznici, podijeljeni u dvije grupe sastavljene od po dvije ekipe, na izbor dobili desetak istarskih tema za kratke, petominutne dokumentarce. Nakon višednevnog istraživanja koje je obilovalo i pogibeljnim, pače i okultnim situacijama, svaka je ekipa odabrala svoju temu za film čiji se izlazak iz montaže očekuje ovih dana. Radionicom su ravnali (čvrstom rukom) **Nenad Puhovski** s ADU i (malo manje čvrstom rukom) **Karpo Godina** s AGRTF.

Ista je (radionica, a ne ruka) odgovorna i za najveći broj ovogodišnjih gostiju Imaginarne akademije, koji su listom bili dokumentaristi i od čijih se filmova pretežito sastojao večernji program filmskih projekcija - od **Terryja Eilera**, fotografa National Geographica, i njegovih CD-ROM-ova (o čemu vam potpisnica ovih redaka,



Produkcijska radionica



Dodjela diploma studentima

tehnološki idiot, može vrlo malo reći), preko britanskog redatelja i producenta **Malcolma Brinkwortha**, pa do dvije dobitnika Oscara za dokumentarni film: **Christine Choy** (pročelnice studija dokumentarnog filma na NYU, znane još i kao "žena koja jednom rečenicom ubije šest ljudi") i viteza tužnog lika, češkog Nijemca ili njemačkog Čeha, redatelja i producenta **Pavela Schnabela**.

Ukoliko se filmovi koje smo vidjeli (a tu treba pribrojiti i "Zazivanje duhova", film redateljice **Mandy Jacobson** o ženama koje su bile žrtve silovanja u logorima bosanskih Srba; a koji nam je predstavila **Diane Weyerman**, ravnateljica Regionalnog umjetničkog programa, OSI) uopće mogu podvesti pod zajednički nazivnik, moglo bi se reći da se nastoje pozabaviti sudbinom ljudskog bića u surovim okolnostima XX. stoljeća (ratovi i totalitarna marginalizacija).

Da nismo i sami prošli sve što smo prošli u posljednjih desetak godina, možda bismo se i zgrozili nad viđenim. Ovako, prepoznali smo odmah da se iza navodnog filma, čija je ciljana publika dobrostojeći srednji sloj i njegova umrtvljena savjest i svijest o svijetu oko sebe, nalazi tek poza redatelja koji poput malog Ivice ima svoju ideju o tome kako izgleda svijet u kojem nije prisiljen živjeti i o kojem razmišlja s plitkih, salonskih stajališta navodnog liberalizma. Koliko je taj liberalizam uistinu navodan, najlakše se razabralo iz nesposobnosti autora da prihvate kritiku kojoj su tijekom svog boravka bili izloženi od strane polaznika, a koju su bili skloniji shvatiti kao osobnu uvredu nego kao ono što je ona uistinu bila - pokušaj da im se objasni kako je stvarni svijet ipak negdje drugdje, opipljiv i dohvatljiv, ali da za zahvaćanje u njega treba mnogo više od onoga što su oni voljni poduzeti. Iznimka je, možda, bio tek film Pavela Schnabela o sudetskim Nijemcima, prisiljenima napustiti domovinu poslije II. svj. rata i o njihovim pokušajima da posjete stari kraj. Prepoznatljiva češka blagost ispričala je priču bez većih autorskih zahvata (što je posljedovalo i pomalo neprimjerenom dužinom filma), prepuštajući publici da sama izvede zaključak.

Središnji je filmski događaj, izvan svake sumnje, bila projekcija filma "Savršeni krug" bosanskog redatelja **Ademira Kenovića**. Film je to o kojem je uistinu teško nešto reći, jer sve riječi što nam stoje na raspolaganju pred snagom Kenovićeve slike odzvanjaju šuplje i čine se ispražnjenima od svakog smisla. Dovoljno je možda kazati kako u tom filmu jednog od inače najljigavijih sredstava za izazivanje sentimenta - uporaba djece i životinja - dobiva dosad neviđenu humanu puninu. Suze koje vam teku niz obraze od početka do kraja tog velikog djela (čije su tehničke nesavršenosti pod snagom sadržaja preuzele izražajne funkcije), otplakuju jednu epohu užasa i postavljaju nas pred novu, oslobođene iluzija o svijetu u kojem živimo. Divljenje zaslužuju velika rola **Mustafe Nadarevića**, dvojica prekrasnih malih naturšćika, te činjenica da je uopće moguće proživjeti Sarajevo i o njemu snimiti film bez mržnje, buke i bijesa.

I na kraju, vratimo se još malo na početak, do delirija spomenutog u prvom odlomku. Opremljeni povelikim brojem automobila, ovogodišnji su polaznici (a i pokoji predavač) punili baterije noćnim životom koji je najčešće počinjao jednu bocu Jima Peppera kasnije, maltretiranjem mikrovalne pećnice, ili se odvijao na relaciji Grožnjan-benzinska pumpa u Bujama-Novigrad. Proglasili su dan žalosti poslije prve utakmice Dinama i Partizana (koju je autorica ovog teksta odgledala kao jedino nazočno žensko, umalo se zadavivši od intenzivnog mirisa testosterona kojim je bila okružena). Stigli su se zaletjeti i do Pule na solidnu premijernu izvedbu *Carmina Burana*. A s Pulom je, uostalom, sve počelo i završilo. Između Stingovog koncerta i početka Filmskog festivala, ovogodišnja je Imaginarna akademija ostavila na sve svoje polaznike, predavače i posjetitelje razmoriene ali svakako duboke dojmove. S mnoštvom dobrih ideja jedva čekamo sljedeću godinu.

*Martina Aničić je dramaturginja iz Zagreba.*

## IMAGINARY ACADEMY IN THE EPISODE CALLED "A ROOF ABOVE THE HEAD"

Imaginary Academy in Grožnjan, for the first time organised in it's own space, offered this year three workshops - Screenwriting, Production, Documentary. It hosted many teachers and students from USA and Europe, a fact whose consequence was an interesting mixture of Middle European and Anglo-American views on the art of movie-making.


Griftheater

# "Granice/Borders": improvizacijski kolaž-performans

piše: **Dr. David Flaten**
snimio: **Verzotti**

koncept i režija:
**Steve Kent**

u suradnji s
**International Acting Workshop Company**

uz potporu:
**Splitskog ljetnog festivala**
**Sveučilišta LaVerne, Južna Kalifornija**
**Guildford School of Acting, Velika Britanija**

**Splitsko ljeto 43, HNK Split (Splitski ljetni festival, 1997)**

**Povijest projekta**

Prije nekoliko godina HNK u Splitu pozvao je **Georgija Para**, intendanta HNK u Zagrebu i pomoćnog profesora kazališnih umjetnosti na Sveučilištu LaVerne u južnoj Kaliforniji, da osnuje ljetnu kazališnu radionicu u sklopu Splitskog ljetnog festivala u kojoj bi sudjelovali hrvatski i američki studenti. Iako je projekt započeo 1995., prva radionica ostvarena je tek u ljeto 1996. Za ovu radionicu prof. Paro je sa svojim bivšim američkim studentom **Seanom Dillonom** postavio vlastitu adaptaciju Čehovljeve kratke priče "Dama s psićem". Predstava je izvođena u amfiteatru, na hrvatskom i engleskom jeziku. Scenografiju je radila **Dinka Jeričević**, a kostime **Maca Žarak**. Produkcija je osvojila festivalsku nagradu te osigurala nastavak financijske potpore projektu radionica i narednih godina.

**Ljeto 1997.**

Proteklog ljeta, američki redatelj **Steve Kent**, koji je u siječnju postavio proslavljenu produkciju **Tennessee Williamsove** drame "Tramvaj zvan žudnja" u zagrebačkom HNK-u, pozvan je za voditelja splitske radionice. Steve je odlučio načiniti improvizacijsku predstavu (za manje od dva tjedna!) bez scenarija, baziranu na temama koje je pobudio njegov naslov "Granice/Borders". Namjera mu nije bila istraživanje ideje nacionalnih/državnih granica (koncept o kojemu Hrvati znaju mnogo više nego što bi Amerikanci ikada mogli) već ideje osobnih granica, linija, raskrižja, kako unutrašnjih tako i izvanjskih, kulturoloških i individualnih, koristeći životna iskustva, priče te pitanja koja su dijelili članovi međunarodnog mnogonacionalnog ansambla sačinjenog od mladih profesionalaca i studenata glume. Ansambl je okupljao 14 glumaca i glumica. Sedmero su bili iz splitskog i zagrebačkog HNK-a, jedan Slovenac, dvoje s Guildford School of Acting, nedaleko Londona, i četvero sa Sveučilišta LaVerne u južnoj Kaliforniji, institucije s kojom Georgij Paro već godinama surađuje. Također, u tijeku prvih osam dana radionice, dvanaestak studenata splitskog kazališta mladih bilo je uključeno u jutarnje sesije, u kojima je Steve Kent podučavao osnovnom tječniku njegovog sistema "svjesne glume".

**Radionice**

Radni dan počeo bi tako što bi Steve i sudionici radionice sjeli na pod, u kružnicu, i obavili "prijavu" tijekom koje bi se čuli glasovi svih sudionika, a završio bi sličnom "odjavom" za vrijeme koje se raspravljalo o temama na koje se naišlo u tijeku toga dana. Ovakav "okvir" važan je za život ansambla i njegovu mrežu kontakata jer sudionike čini svjesnijima i spremnijima za preuzimanjem odgovornosti kako nad sobom tako i nad ostalim sudionicima radionice.

Prva sesija trajala je obično četiri sata, s kratkom pauzom za ručak. Bazirala se na vježbama, igrama, pjevanju pjesama (čije tkivo potječe iz različitih kulturnih tradicija), improvizacijama tjelesnog kontakta, emotivnom "kondicijskom" radu - termin koji je prvi put upotrijebio **Joseph Chaikin**, a Steve ga tijekom dugogodišnjeg vođenja radionica razvio u osnovno sredstvo za rad. Vrlo često, sudionici su simultano, interaktivno ili samostalno, radili u prostoru na pitanjima opažaja njih samih ili drugih, otkrivajući granice vlastite otpornosti. Rezultat ovakvog pristupa susretanje je s osobnim barijerama drugih glumaca na kojima se treba "teško poraditi", kako je to Steve običavao reći. Potom bi se, u velikom broju slučajeva, ova otkrića izdvajala i dijelila s ostalim sudionicima radionice. Nakon trosatne pauze, predvečer bi počinjala druga četverosatna sesija.

Radionice su u pravilu bile manje orijentirane na pitanja vokabulara glumačkog procesa, a više na potrebe skupine koje rezultiraju razvojem ideja i procesom rada na predstavi, s posebnim naglaskom na osobne i kulturološke prepreke s kojima se pojedinac susreće tijekom biranja i razvijanja tema koje bi mogao podijeliti s grupom drugih umjetnika ili publikom. Dijeleći iskustva i opažaje, glumci bi zapravo pokrenuli proces "izvlačenja priče", koji je izvor nekih scena kasnije uvrštenih u


Dogtroep

završnu prezentaciju/predstavu. Steve je također inicirao veliki broj bogatih, strukturiranih improvizacija, na primjer, pitanja osobnog prostora, prilagodljivosti, straha i granica istraživana su kroz vježbu u kojoj je prostor koji su sudionici zapremali smanjivan na svaki Steveov udarac u zvono, sve dok glumci ne bi bili sabijeni u čvrsti blok, uporno i dalje pokušavajući produžiti svoje "stanje" i fizičku aktivnost koja više nije bila prikladna ili moguća u tako malome prostoru. Tijekom jedne od ovih vježbi, jedan je glumac načinio značajan, riskantan korak izlaska iz grupe, popraćen protestiranjem i zastrašenošću ostalih, te tim korakom načinio most prema alternativnoj grupi. U predstavi, ovaj postupak proširen je u metaforu pomicanja okvira, svjesnog riskiranja u svrhu proboja, i pravljenja prvog koraka - iznova ponavljanog vizualnog prikaza tijekom "Granice/Borders".

Primjer vježbe (koja na kraju nije upotrebljena u predstavi) za pročišćavanje glumačkog umijeća pozajmljen je od **Petera Brooka**. Glumac se pomiče naprijed i natrag kroz strogi okvir koji razdvaja druga dva glumca, poput vrata između dviju soba. Dok prelazi preko praga On/a ne zna tko je, gdje je, ili što se zbiva. Glumac u prostoru ima zadatak informiranja bez očiglednog narativnog objašnjenja, neprestano održavajući stupanj aktivnosti, sve dok On/a ne prođe natrag kroz okvir gdje se proces nastavlja kroz trećeg glumca koji nju/njega tamo već čeka. Sva tri glumca moraju dosegnuti maksimum svoje umješnosti, svojih moći slušanja i kreativnosti pravilne komunikacije.

Kako ovi primjeri pokazuju, rad je bio vrlo intenzivan. Nakon sesija glumci su bili iscrpljeni, ali i oduševljeni. Popodnevne pauze većinom su korištene za odmor i pripremu za večernji dio radionice te probe.

**Dok su se tijekom radionica istraživali pisani tekstovi na temu granica, unutar ansambla našlo se malo entuzijazma za razvoj tih dijelova za samu predstavu. Kao rezultat toga, predstava se gotovo u potpunosti oslanjala na neverbalni materijal i kratke rečenice koje su glumci proizveli na radionicama opažanja ili tijekom rada na vježbama "stanja"**

**Predstava i proces**

Nakon prvog tjedna radionica s većom grupom sudionika i s ansamblom predstave, Steve je počeo pokrivati zidove malim kartama s ispisanim nazivima raznih događanja razvijenih kroz vježbe u prvom tjednu. Ova praksa pokazala se ključnom za strukturiranje finalne predstave jer su u linearnom vremenu/prostoru događaji uspostavili svoje prirodne veze i grupacije. Dok su se tijekom radionica istraživali pisani tekstovi na temu granica, unutar ansambla našlo se malo entuzijazma za razvoj tih dijelova za samu predstavu. Kao rezultat toga, predstava se gotovo u potpunosti oslanjala na neverbalni materijal i kratke rečenice koje su glumci proizveli na radionicama opažanja ili tijekom rada na vježbama "stanja". Specifične mogućnosti lokacije također su istraživane, na primjer, neki glumci su u ranijoj razvojnoj fazi plivali u moru, u posljednjoj sekvenci o beskućnicima i opresiji korišteni su razni dijelovi amfiteatra da bi se pobjeglo od pritiska grupe radoznalih sljedbenika, koje se ponekad u šali nazivalo "rođaci".

U predstavi "Granice" postoji svojevrsna postojana "grubost", sasvim razumljiva s obzirom na način nastanka predstave. Sekvence gotovo trideset odvojenih "događaja" pažljivo su i promišljeno posložene, no unutar strukture mnogo događaja glumci nisu koreografirani, tako da je ono što se događa prilično drukčije u svakoj sljedećoj izvedbi. Od glumaca se nije samo očekivalo da ponavljaju ono što je za njih bilo najugodnije, nego da nastave s istraživanjem i proširivanjem vlastitih otkrića i ispred publike. Neki glumci su se u ovome bolje snalazili od drugih, ovisno o njihovom treningu i osobnim granicama. Jedna od završnih, posebno upečatljivih slika, potječe iz vježbe nazvane "Zona opasnosti" u kojoj ansambl s velikim naporom dolazi do duge platforme nasuprot publici i suočava se s osobnom odlukom kako prijeći zastrašujući prostor prema sigurnosti. Svaki glumac izabrao je ono čega se on/a najviše boji i suočio se s tim namjerno, bijesno ili s užasom, da bi se na kraju ipak uspješno pridružio ostalima, koji su već svladali problem. Prikazano je trinaest specifičnih, duboko osobnih drama koje su simultano živjele, i bile istodobno fascinantne i ganutljive za promatranje, bez potrebe za kontekstom koji bi ih pojasnio. U sljedećoj sceni, svojevrsnoj himni društvu i pomirenju, glumci svojim tijelima rastvaraju i stvaraju simetrički otvorene strukture, prikazujući društvenu suradnju i ljepotu koja nadilazi sve granice. To je ujedno i završna slika predstave. Pored snimljenog tonskog materijala, predstava koristi i glazbu koju izvode glumci a koja je nastala tijekom radionice.

Sve u svemu, iako je završna predstava sadržavala neke manje dijelove najsnažnijeg rada ostvarenog u radionici zbog različitih zahtjeva studija i javne izvedbe, radionica se pokazala kao efektivno mjesto za spajanje studenata iz različitih kulturoloških sredina, koji su služili kao izazov jedan drugome tijekom rasprava i izricanja stavova koji daleko nadilaze njihove tehničke mogućnosti i umijeća. Već sama činjenica da je nakon tako kratkog vremena, s grupom glumaca potpuno različitog porijekla, stvorena predstava koja je u stanju dijeliti svoje emocije s publikom velika je pohvala požrtvovnosti ansambla, Kentovom zahtjevnom procesu rada, njegovom vodstvu i viziji, kao i povjerenju uprave HNK-a Split koja je od početka podupirala ovaj projekt. Nadamo se da će se ovakav posao nastaviti i idućih godina.

*Dr. David Flaten profesor je i pročelnik Odsjeka kazališne umjetnosti na Sveučilištu LaVerne u južnoj Kaliforniji. Radio je scenografiju za "Granice" kao i za "Tramvaj zvan žudnja" u HNK-u u Zagrebu. Autor je slajdova za "Čarobnu frulu" u HNK-u, Zagreb, te dizajner brojnih produkcija Georgija Para u Sloveniji i u SAD*

**BORDERS/GRANICE**

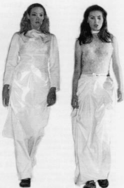
Borders/Granice is an impromptu performance, directed by an American director Steve Kent, held within this year's Split theatre workshop. The basic idea of this workshop is an intensive use of real life experiences and it led the members of the Workshop towards the exploration of personal borders and limits. The most interesting results of such an approach were presented in Borders/Granice, a performance that, using the strong expression, shows a series of simultaneously enlivened, personal dramas.

SIFA - Smirnoff International Fashion Awards '97

# MODNO PROMIŠLJANJE DEKADENCIJE

piše: **Tonči Vladisavić**

Čudesna moć mode potječe odatle što je svijet iz nje nepovratno iščeznuo, kaže **Jean Baudrillard,** jedan od mnogih koji nije odolio zovu mode za promišljanjem.
Moda, koja odjednom postaje prostor iščeznuća, prostor je gdje se bivše tako brzo zamjenjuje novim da je ona zapravo samo onaj trenutak između jednog iščeznuća i novoga naslućivanja. Tako brzo umiranje znakova (vrijednosti) povećava prostor želja koje neispunjene ponajbrže umiru: točka gdje se čita vertikalnost dinamičke komponente kao bitne odrednice mode nasuprot statičnosti odijevanja (kao potrebe). **René König** (Sociologija mode) kaže kako u modi postoji nešto samoubilačko što ju podgriza i ostvaruje se u trenutku kada ona dosegne svoj vrhunac.
Taj vrhunac nije samo društvena dimenzija, a nije ni samo estetska: moć mode i užitak (*vanitas?*) koji ona podrazumijeva zacijelo imaju korijen u samome modnome znaku, pa **Roland Barthes** (Modni sustav) zaključuje kako "moda u osnovi označuje samu sebe...".
Moda je jednostavno (još uvijek) u modi, pa nije za čuditi se da je stalno iščitavanje njenih znakova (značenja) zapravo pokušaj čitanja vremena: i moda i vrijeme prepoznaju se u istim



Sandro Faber

Darija Hasan

**Moda, koja tako odjednom postaje prostor iščeznuća, prostor je gdje se bivše tako brzo zamjenjuje novim da je ona zapravo samo onaj trenutak između jednog iščeznuća i novoga naslućivanja**



Karmen Dugeč: Pobjednički model

pojmovima: ispraznost, površnost, uzaludnost, svrhovitost bez svrhe, a koincidencija sa novim osjećanjem fin-de-siècle-a u modu je odvela (vratila) i riječ "dekadencija" kao analognu sjećanju na vrijeme pred cijelo stoljeće.
Upravo pojam dekadencije temeljni je okvir ovogodišnjeg modnog natjecanja što ga je odredila **SIFA - Smirnoff International Fashion Awards.** Smirnoff International Fashion Awards postalo je mjesto događanja i plasmana novih modnih ideja, gdje mladenačka impulzivnost i kreativnost ruši sve parametre etablirane mode. Već sama tema, koju studenti dobiju elaboriranu, predstavlja dijagnozu vremena i čak anticipira aspekt "zeitgeista".
Nije stoga čudno što mladi doživljavaju temu kao stimulirajuću za svoja dizajnerska istraživanja. Ta su istraživanja često radikalizirajuće problema, pa se neke vizije mogu smatrati nadrealnima, nestvarnima na način da se te kreacije mogu svrstati u red tjelesne instalacije. Tijelo postaje protagonist, a ne samo vješalica za kreacije.

1997. je godine tema Dekadencije naročito pogodovala radikaliziranju problema, pa su studenti često išli po rubu bizarnosti ili fetišiziranja nekih aspekata mode. Najradikalniji je upravo pobjednički model **Karmen Dugeč** koja je svoju dekadentnu kreaciju zamislila kao gumenu suknju (na olovno sivo obojanome tijelu) koja je sva prekrivena svježim mesom, odrescima koji su stigli svježi u plastičnom vikend hladnjaku. "Meso je dovoljan simbol sam po sebi. Dovoljno žrtva, dovoljno svježe, dovoljno opipljivo, dovoljno pasivno, dovoljno propadljivo, dovoljno smrdljivo, dovoljno mrtvo. Tijelo je meso. Meso kao leš. Kratkotrajnost modela odgovara vremenu - propadljivo." Uz ovu "art" viziju teme Dekadencija, studenti su ponudili i transpoziciju u komercijalni, nosivi model, pa je Karmen Dugeč iz prve kreacije preuzela boju sive puti za bluzu, a boja svježeg mesa je postala crvena suknja pohabanih rubova. Dekadentni *touch* je i dalje vidljiv.
SIFA International ove godine održat će se u Londonu gdje će Karmen Dugeč opet putovati s hladnjakom i svježim mesom kao materijalom za svoju dekadentnu tjelesnu instalaciju. U dekadentnome vremenu teško je predvidjeti koliko će jaka biti konkurencija, ali je sigurno da će na jednome mjestu biti više od 30 pojedinačnih vizija "dekadencije" u art verziji i onoj nosivoj, komercijalnoj. U Londonu granice ovih dvaju vizija sigurno idu ruku pod ruku.

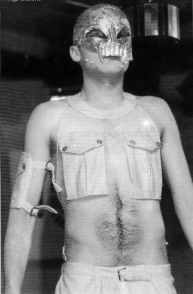
U završni krug nacionalnoga natjecanja, održanog 11. 6. 1997., ušli su: **Ivica Klarić, Saša Joka, Darija Hasan, Vjekoslav Medić, Mirela Nalevka, Karmen Dugeč, Krešimir Bajsić, Sandro Faber, Valerija Bahlen, Slavica Josipović, Maja Krišković, Matea Salaj** i **Marina Bagić**. Pobjednica je Karmen Dugeč, koja je predstavljala Hrvatsku u Design Centru u Londonu na svjetskome natjecanju 24. 11. 1997.

*Tonči Vladisavić profesor je na Tekstilno-tehnološkom fakultetu*

**DECADENCE AS THOUGHT THROUGH THE FASHION**

This year's fashion contest SIFA "Smirnoff" defined it's main design research object as the decadence. The most radical model was Karmen Dugač's creation in which she replaced the classical materials with row meat, explaining later that the short expire date of it is absolutely suitable to the decadence of our time that has also very short expire date.


Marina Bagić

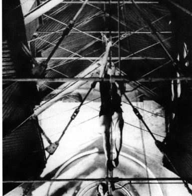

Maja Krišković

# OTOK TEATRA

piše: **Edvin Liverić**

Ovoga je ljeta, od 9. do 22. lipnja, u sklopu **Oerol festivala** na otoku Terschellingu (Nizozemska) održan svjetski kazališni skup na temu "site-specific" teatra (u slobodnom prijevodu - kazalište specifičnih lokacija). Predavanja i projekcije događale su se u prostorijama Pomorskog instituta "Willem Barentz", a kompletnu organizaciju na sebe su preuzeli Nizozemski kazališni institut (Theatre Instituut Nederland - TIN) i vijeće Oerol festivala.
Oerol festival već se petnaestu godinu za redom održava na Terschellingu. Do otoka se stiže jedrenjakom iz luke Harlingen, a uz dobar vjetar možete na Terschelling pristati za nepuna tri sata. Promet se na otoku uglavnom odvija biciklima, a automobila gotovo da i nema. Postoje dva veća naselja udaljena petnaestak kilometara, a sjeverni dio otoka, koji je zaštićeni rezervat ornitofaune, teško je pristupačan.
U deset dana, koliko traje festival, otok posjećuje na tisuće ljudi iz cijele Europe. Uglavnom su smješteni pod šatorima, a s lokacije na lokaciju prebacuju se biciklima. Program je opsežan i zbijen - dnevno se održava i po tridesetak izvedbi i to na deset lokacija diljem otoka. Kako je vjetar (kao i more) jedan od kinetičkih pokretača otoka, dano mu je ove godine posebno značajno mjesto u programu. Konstruirani su razni oblici balona i zmajeva koji su lebdjeli nad otokom. Vjetar se slavio u predstavama i na koncertima, a katkad se zavlačio i u šatore posjetitelja.
Kako se sva festivalska događanja odvijaju na posebnim lokacijama diljem otoka (luka, plaže, šume, pješčane dine, more itd.), tako je odabir ovoga mjesta za skup svjetskih kazališnih "site-specific" umjetnika bio sasvim opravdan. Idealan spoj teorije i prakse. Na kongres sam uz **Clare Heggen, Fritza Vogelsa** i **Idea van Heiningena** stigao na poziv MAPA-e. Široko područje rasprave, različiti pristupi i viđenja, prema tome i različiti zaključci.
O "redateljskom viđenju" prvi su dan raspravljali redatelji: **Johan Simons, Kirsten Delholm** i **Frans Malsschaert**, s kraćim video i slajd predstavljanjem svojega opusa. Zatim su riječ preuzeli **Joop Mulder** (direktor Oerol festivala) i **Pierre Layac** raspravljajući na temu "Viđenje direktora festivala". Sljedeći dan predstavili su se i sami umjetnici, gosti ovogodišnjeg festivala. Bili su to članovi skupina *Salt, Tenderde* i *Zur*. O "ulozi publike" govorili su **Walter Siegfried** i **Angie Hiesl**, a o svom dugogodišnjem radu na "site specific" projektima i o problematici na koju nailaze govorili su **Mike Pearson** i **Brith Gof**. Posljednjeg dana ostavljeno je prostora umjetnicima koji su željeli prezentirati svoj rad. Svojevrsna kazališna burza.
Tako smo imali prilike vidjeti što nas dogodine očekuje na EXPO '98 u Lisabonu, pod krilaticom "Dive into the future" na temu oceana. Pod istim se krovom tih dana našao veći broj umjetnika, osnivača i voditelja vodećih, mahom neovisnih kazališnih kompanija, čije smo predstave zahvaljujući Eurokazu i Tjednu suvremenog plesa i sami imali prilike vidjeti: *Hotel Pro Forma, Derevo, Théâtre Du Mouvement, Griftheatre, Dogtroep* i mnogi drugi.
Dotakla su se brojna interesantna pitanja vezana uz pojam "site specific" teatra. Evo samo nekih:
- Je li poimanje mjesta i vremena isto kao u tradicionalnom kazalištu?
- Trebamo li novu dramaturgiju?
- Je li "site specific" teatar drukčija, već etablirana forma u umjetnosti?
- Gdje se nalazi ritualno kazalište?
- Recikliranje starih zgrada; umjetnik kao posrednik između stanovnika i gradske uprave.
- Upotreba grada (sela) kao lokacije.
- Je li nevidljivo kazalište "site specific"?
- Koja je uloga gradskih vlasti?
- Koja je uloga direktora festivala?
- Ne bi li "teatar na lokacijama" bio bolji termin?

Ponovni susret zakazan je dogodine na nekoj drugoj "site specific" lokaciji. Jedno je posve sigurno: poklonika ovakvog teatra ima posvuda a publika je sve brojnija. Iako kao forma nije nikakva novost, sigurno je da ćemo i ubuduće radoznali i s nestrpljenjem šetati mnogobrojnim lokacijama - od antičkih ruševina i Elsinora do tvorničkih hangara i krovova nebodera.



**Griftheater**

**Dogtroep**



inozemstvo

# Nove minijature Pine Bausch

piše: **Yvette Biro**
foto: **Gert Weigelt**

**Poetska vizija Tanztheatera je provokativna i ogoljena, oštro omeđena, ali istodobno se to bogatstvo varijacija čini neiscrpnim**

No, uostalom, kakva ste vi osoba, upita Leo.
Ja sam klaun, - takav je odgovor - i skupljam trenutke.

**Heinrich Böll**, *Razmatranja jednog klauna*

*Nur Du*, tako se zove najnovija, pa ipak nekako poznata predstava **Pine Bausch**, koja podsjeća na slavnu pjesmu *Only You*. Doista, ono što vidimo i u čemu uživamo drukčije se i ne može nazvati već: *Only You, Pina Bausch*. Samo ona govori taj zasebni jezik neposredno prepoznatljiv po svojim trajnim temama i motivima, označen njezinim jedinstvenim stilom. Poetska vizija Tanztheatera je provokativna i ogoljena, oštro omeđena, ali istodobno se to bogatstvo varijacija čini neiscrpnim.

Sam uvodni prizor pogađa metu. Tišina, prazna pozornica. Ulazi prekrasna tamnoputa djevojka sa stolicom, hoda polako i dostojanstveno. Sjeda, prekriži noge i s najbožjljivijim gestom podiže suknju do kraja. Njezina predivna bedra i noge uokvireni divnom svilom živih boja blistaju poput izložene umjetnine. Ona sjedi nepomična, usredotočena, čekajući čitavu vječnost. Nakon raskrivanja tabua, spola, ona se čini smrtno ozbiljna, nesputana. Tu nema koketerije, jeftine frivolnosti. Njezin pokret je odmjeren i zbunjujuće lijep. Kontrast između golog tijela i svijetle tkanine naglašava iščašenost događaja. Zatim se ustaje i s jednakom profinjenošću odlazi. U tom radu moguće je pronaći sve pikantne sastojke koji obilježavaju umjetnost Pine Bausch, njezinu sklonost disharmoniji i subverzivnim formama.

U skladu s praksom proteklih godina, *Nur Du* pronalazi inspiraciju u razdvojenim mjestima i kulturama. Poput prijašnjeg *Palermo, Palermo*, sada Kalifornija postaje sjedište za pronalaženje avanture, a njezina multikulturalna glazba, ritam zapadnjačkog pejzaža i način življenja oblikovaše zgusnutu teksturu. No, kao i uvijek, moramo se u istom mahu baviti fragmentima. Samodostatni, nesretni i napregnuti, trenuci pobjede i poraza koji uvijek balansiraju na rubu tragičnog i komičnog. Međutim, ipak dobivamo cjelinu jer igra ispraznih nadanja i razočarenja ulazi u zadani poredak, a akumuliranje prikupljenih trenutaka narasta u dojmljivu konstrukciju. Nije važno je li taj obrazac repetitivan, naprotiv, upravo u njegovoj tvrdoglavoj naravi naziremo bizarno, groteskno lice. Istina je da su čak i pristupi, oklijevanje, namjere i zamor, pa čak i nenadana ravnodušnost, neizbježni, stotinama puta iskušani u životu, pa ipak ponavljanje nas ne oslobađa od težine boli, te frekvencije prodorne snage emocija. Ponavljanje se, ukoliko je izvorno, ne može istrošiti.

Pozadinu scene zauzimaju golema debla, a oko njih protagonisti trče, tragaju i odustaju, povrijeđeni odnosno otupjeli. Visoka i vitka plavuša, *la femme fatale* iz klasičnih holivudskih filmova, zavodnički se uvija uz zvuke sladunjave ljubavne pjesme. Ona uživa u svom tijelu, zadovoljava se obećanjem osvajanja. A gdje se ono ustvari događa? Na leđima sedmorice pognutih muškaraca obučenih u poslovna odijela koji se, poput pokretnog kauča kreću pozornicom. Gospođa se kikoće, prasne u smijeh. Živi namještaj joj je diskretno na usluzi ispunjavajući ulogu predmeta. Ovo je, naravno, tek isječak, majušna akcija, ali teško je pronaći rječitiji primjer za opisivanje stila Tanztheatera u kojem se suptilno miješa skandalozno i razigrano, neugodno i zabavno. Jer tu se uspješno i otvoreno ismijava drama u muško-ženskom odnosu, napose glede izvornih i uglađenih emocija, preplitanja istinske žudnje i oponašanih oblika isprazne mode. Poput sretne metafore scena predstavlja nadmoćnu zamisao sa svim pripadajućim nedoumicama.

**Heiner Müller** je univerzum Pine Bausch usporedio sa svijetom bajki. "Povijest ga osvaja poput nevolje, poput ljetnih muha... Teritorij je nepoznat planet, otok na obzoru, proizvod zanemarene (zaboravljene ili predstojeće) katastrofe... Cjelina je tek dječja igra."

Ta analogija s dječjom igrom potpuno je osviještena u radu Pine Bausch. Ovo je zadnji put, rekla je, da smo zašli u hirovitost otvorene akcije i da smo imali dovoljno hrabrosti za okrutnost i izravnost, usuđujući se izazvati nešto nepredvidivo, težeći za iskustvom onog što je zabranjeno, pa čak i nepristojno. Ali istovremeno smo uživali neograničenu slobodu imaginacije, ostvarujući sva maštanja. Isto tako, nitko ne može poreći da to može biti opasno. Uz to neizbježno ide ranjivost i samosažaljenje, a kao tugaljivi atribut: usamljenost.

Na pozornici Tanztheatera ima mjesta samo za svijet heroja u neprestanom traganju sa samim sobom, prisiljenih na nova samoodređenja. Muškarac ili žena mogu živjeti samo jedno protiv drugog, obraćajući se, pozivajući i napuštajući partnera za kojim žude. Pa zar taj prostor nije trajno bojište, poprište nesmiljenih napada i obrane! Međutim, nevinost, izvorna radoznalost, više ne spadaju u tu igru. Ova međuigra je usložnjava.

Doista, njezini protagonisti se neprestano igraju, igraju sa vatrom i vodom. One doslovce prolivaju vodu i okružuju se vatrom. A dok uranjaju u ta čuda lako zaboravljaju koliko je opasno po druge. Uz ubrzane pokrete i nervozan ritam zaboravljaju da druge ostavljajući za sobom ne samo njega već i svoje prijašnje ličnosti. One se isto tako neprestano presvlače, u šumi ili na pijesku, na pikniku i u dokolici, u trenutnom susretu ili u melankolično-usamljeničkim potragama. Njihov život na pozornici, njihovo vrijeme je svakodnevno i raskalašeno.

Geste su izrazito stilizirane, ogoljene, ali njihov emotivni raspon je posve razgovjetan. Početak i kraj se ne uklapaju, tu nema sklada. Svi završeci ostaju neraziješeni. Žudnja i ufanje umiru prije nego li su zadovoljeni. U tim raspletima počiva ironija Pine Bausch. U njezinoj prezentaciji razočaranje nikad nije tragično, a neuspjeh je ustvari trapav, čudan. Žena istrčava na pozornicu vičući: "On dolazi, on dolazi!" - ona je ekstatična, neprestano više kao da ne može povjerovati u dobru vijest, ne zna što joj je činiti: "on dolazi!"... No, očigledno, nitko ne dolazi. Pa što joj je činiti? Nakon nekoliko očajničkih trenutaka mora shvatiti da "on ne dolazi"... ona zašuti, slegne ramenima i zatim odlazi.

U grotesknom načinu na koji Bauschova zatvara te prizore nalazi se velika elegancija. Na iščašen i distanciran način. Protagonistice jednostavno odlaze sa pozornice. Razočarane? Ravnodušne? U svakom slučaju, bez puno muke. Veliko uzbuđenje je gotovo, završeno. Opadanje visoke napetosti je opće pravilo. Ali i ovdje je s onu stranu rapsodičnih mijena emocija nemoguće previdjeti parodiju naše suvremenosti, nervoznu gužvu civilizacije. Nikada nema vremena za probavljanje



drame. Smjesta moramo dalje. U tom ludom zrcalu i najveće se frustracije proživljavaju s nedoličnim ravnodušjem.

Jasno je da u tim minijaturama sve ovisi o varijacijama reakcija. Na koliko se načina može izraziti pozornost, uzbuđenje odnosno očaj. A figure iz njezina rječnika razoružavaju varijacijama. Svaka varijacija iznenađuje jer ona sklada sa smjelošću nenadanih poveznica. Različiti valeri emocija pojavljuju se u vibrantnom diskontinuitetu.

Ontološko-histerični teatar?

Pored analogije s dječjom igrom javlja se i druga asocijacija: upletanje zabavnih odnosno skitničkih snova. Prvo, tu je uvijek mekoća kretnji, prevladava njihova blagost. Junaci tajanstveno dolaze, odmjeravaju se i polako prilaze. A zatim odjednom, kao da su podivljali, njihove geste postaju napraste, prevladava agresija, nasilje. Oni se međusobno bore, tuku, napadaju partnera. Muškarac podiže ženu za kosu, žena kroči na tijelo muškarca i tu stoji poput kipa, ili se pak njiše na tri isprepletena tijela kao na stolici za ljuljanje. Zadovoljstvo je kratkog vijeka. A zatim se iz dubine tjeskobe i strave prolama užasan krik, nekontroliran urlik. "Ontološko-histerični teatar?" Doista možemo rabiti dobar izraz **Richarda Formana** jer jednostavne, primarne životne situacije i krotke-infantilne akcije posve lako uskaču u bezobličje histerije. Tijekom kratkih priča neprestano se krećemo između normalnog i nenormalnog, između uobičajenog i izobličenog. Nitko ne može tako istančano označiti tu granicu. Ples, spontani tango ili valcer, započinje najpoznatijim koracima. Tek pomnijim gledanjem otkrivamo da je koreografija već narušila pravila; tijela su nekako neobičajeno ispreplatena, krše ustaljene konvencije, zrače čudnovatom aurom. Kao da su žene okačene o muškarce, a kad muškarci podižu njihova tijela iznad ramena one se smjesta pretvaraju u beživotne lutke, puke manekenke, pa i njihove večernje haljine djeluju poderano, uznemiravajuće.

Ustvari se uvijek bavimo ograničenim, skraćenim procesima, područje je minirano, trenutak je ugrožen, dolazimo do besmislene poante malene priče. Ali, to ne znači da će ti događaji biti pošteđeni korjenitih mijena. Naprotiv, uvijek izbija neki uznemiravajuće "neukusan" skandal, a on uznemirava još više jer se ne javljaju nikakve posljedice. Kad muškarac vrlo profesionalno, odmjereno svuče ženu, kao da se ništa nije dogodilo, on uzme kist, pažljivo oboji njezina gola prsa, onda se glupavo zagleda u svoj *rad* i odlazi. I ovdje prizor, kao uvijek, završava oduzimanjem, a ne zbrajanjem rezultata.

U ambijentu te zone sumraka ključna je uloga pripala predmetima. Pina Bausch radi s nekoliko praktikabla, no oni su vrlo specifični. Iznova je riječ o posve običnim stvarima: pored čuvenih smeđih stolica tu su plave plastične kante, električne pegle i kartonske kutije, igračke i lonci za cvijeće itd., ali način na koji se koriste dovodi u pitanje upravo njihovu osnovnu namjenu. Pored kante za smeće muškarac se svlači do gola, a na velikom najlonskom pokrovu drugi se žurno počinju prati. Dvije stolice su postavljene tako da se doista čine opscenima jer jedan par na njima smjesta zauzima istovjetnu pozu. Te tričarije postaju izobličena, glupava oruđa, moramo ih vidjeti u tim čudnim oblicima, a njihova ustaljena uporaba gubi smisao.

*Koreo-drame* Pine Bausch kreću se, naravno, u ritmu posebne glazbe. Njezina ikonoklastična hrabrost koja razara svaki sentiment u ovom je aspektu najnemilosrdnija. Ona koristi popularne melodije, latinoamerički tango, melankolični evergreeni trešte iz zvučnika. Prodorni, zvonki glas i njemu nasuprotni ples tvore uvrnuti sklop. Srcedrapateljni, bolećivi napjevi istodobno su mračni i kičoidni, smiješni i spontani. Kao u "ariji" zapaženog nastupa: tu se koščati muškarac **Dominique Mercy** pojavljuje u čipkastoj haljini od svile imitirajući primadonu da bi izrazio djelić latentne žudnje tijela.

Tri sata te izvedbe prepuna su događajima: nadanja i agresije, nesretni slučajevi i katastrofe, zavođenja i nostalgične strasti kuju zastrašujući plan. Poznato je da Pina Bausch tijekom dugih, dugih proba koristi operativne riječi. Svoje izvođače neprestano napada pitanjima prisiljavajući ih da smisle najprikladnije, najosobnije odgovore na zahtjeve zamišljene situacije: što to znači postaviti nekom zamku? pričanje priče stvara samo zvuke i buku; pokoriti se i osvetiti? uzbuditi i utješiti nekoga; otplesati pas-de-deux s dva prsta? poziranje za fotografiju; uvrijediti i ispričati se nekome; naljutiti se, mrmljati psovke; s uživanjem rasturiti nešto; prozreti i u istom mahu odbaciti nešto... Svaka je zadaća proces, glumca se tjera na priznanje da bi se s onu stranu klišeja otkrilo pravo lice stvari, pronašla samo njihova osobna realnost koja bi se na taj način prevela u očaravajući jezik gesta i kretnji.

Neki je njezini kritičari okrivljuju zbog nedostatka ukusa, dovodeći u pitanje umjetnički doseg njezinog Tanztheatera. Kao da uz klasični balet ovaj višeslojni kolaž i nije nikakav ples. "Pa čak i zagrljaj može nalikovati na ples" - govorila je Pina Bausch i tu ima pravo. Tango, tangere - korijen riječi upućuje na dodir. Na njezinoj pozornici vidimo isključivo najrazličitije varijacije, manijakalne i groteskne, suptilne i strasne forme dodira. Ona nam prikazuje bolne i napete rituale ljudske borbe koja na gledatelje ostavlja dubok dojam.

*Yvette Bíró scenaristica je i profesorica na Tisch School of Arts, NYU, New York*



piše: **Ivica Buljan**

# Biti dignut iz tople postelje

**"Tirza" je konfrontacija između kazališta i psihoanalize koja gledatelju predlaže veze između scene i fantazme, režije i konstrukcije, kazališnog čina i primitivnog prizora**

Na ovogodišnjem Koparskom ljetnom festivalu izveden je hrvatski tekst **Damira Zlatara Freya** "Tirza" u režiji **Matjaža Pograjca** i izvedbi Slovenskog mladinskog gledališča. Predstava je prikazana na Splitskom ljetu.

"Tirza" je konfrontacija između kazališta i psihoanalize koja gledatelju predlaže veze između scene i fantazme, režije i konstrukcije, kazališnog čina i primitivnog prizora. Nakon istraživanja odnosa buntovnika i društva (**Roberto Zucco**, **Butterendfly**) i pjesničkog tjelesnog teatra sa skupinom "Betontanc", Pograjčev interes ovaj put usredotočen je na samu bit kazališta.
"Tirza" je paradoksalna operacija što simultano postavlja dva komplementarna poteza: metamorfozu i predstavljačku glumu. Glumac djeluje kao da u stvarnosti živi u nekom drugom tijelu. Otud okvir s početka koji doslovno kaže: *Ovo sam ja*, odmah potom s jednostavnom kretnjom signalizira *Ja sam drugi*. Iz svoga bića prelazi u drugo. Kretnje, glas i tijelo izmiču mu i pripadaju ulozi, licu čija je manifestacija drukčija od njegove. U "Tirzi" nema neposredne kazališne identifikacije, i ona je preseljena u metamorfozu (promjena jednog oblika u drugi).

**Robert Abirached** u "Krizi lika u modernom kazalištu" tu glumačku promjenu objašnjava specifičnim postupkom dramske literature. Dramatičar ne piše riječi, već replike likova. Kazališna predstava "gledatelju nudi dvojnike dramskih osoba koji nisu ni glumci ni osobe same". Glumci u "Tirzi" ne oživljavaju dramske osobe, već im nude svoje posredništvo.
Na pozornici se ne manifestira realno, već paralelni život što nas vodi prema nepredstavljivim područjima.

Riječi Damira Zlatara Freya poput fantazmi dolaze iz podsvjesnog i ono što govore nije predstavljivo.

Predstava razotkriva njihove bizarnosti (incest, suživot mrtvih i živih) i kaže nam kako se stanoviti planovi ljudske egzistencije međusobno razlikuju i neprestano isprepliću.

Uz "Tirzu" je gotovo nemoguće ne prisjetiti se **Freudovog** autobiografskog prizora "Biti dignut iz tople postelje" u kojem evocira felacio što ga je njegov otac izvršio nad mlađim bratom. "Učestalost tog prizora od mene je učinila mislioca". Za razliku od teksta koji funkcionira kao izvor fantazmi, predstava je u ovom slučaju "reakcija naše mašte na tipične snove o incestu i očevoj smrti:" (Freud)

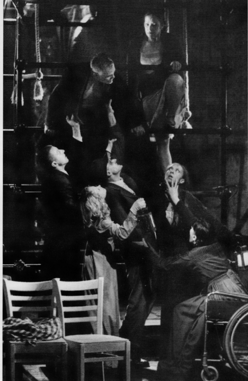
Freudov primjer iz "Pisama Fliessu" prikazuje incest na način kakav susrećemo u "Tirzi". Mlada krčmarica Katherina Freudu je tokom analize ispovjedila tri važna događaja. U prvom je bila svjedok seksualnoga odnosa svog oca s rođakinjom, u drugom je otac htio spolno općiti s njome, u trećem je oca zatekla kako kradom pokušava ući u sobu rođakinje. S hinjenom naivnošću pokazala mu je vrata zahoda na suprotnoj strani. Prva dva prizora koji su izvor Katherininih frustracija (opažanje spolnog čina i očevo zavođenje) previše su surovi i traumatični. Treća ispovijest je ambivalentna, anegdotična (opisi smiješnoga oca u noćnoj košulji tjeranog žudnjom) i možemo je interpretirati kao kazališni komentar.

Tek u njoj Freud nalazi oslobađajuću transkripciju i interpretaciju prvih dvaju prizora.

U "Tirzi" svaki put iznova gledamo i slušamo isti traumatični događaj iz usta različitih protagonista.

Incestuozni odnosi predstavljeni su u najširem rasponu (Tirzini roditelji su rodbinski povezani, otac ima seksualne odnose s kćerkom, sestre Cilka i Marija Snježna povezane su erotskom ljubavi, Vereš je zaljubljen u majku, Marija Snježna konzumira duhovni incest sa župnikom). Tek onda kad su privedeni u sferu anegdotskog, ti odnosi postaju terapeutski, oslobađajući, odnosno relevantni za kazalište. Kao što tek treća, najmanje dramatična Katherinina pripovijest zdravi njezinu traumu, tako, paradoksalno, katarzični učinak "Tirze" nije u impresivnim okrutnim prizorima (spolni akt oca i Tirze ili umorstvo oca), već u iluzivnim i dvosmislenim slikama (Alojzova postkoitalna sječa drva za punog mjeseca; mahovina koja cvjeta na stolcu pod vlažnom Verešovom majkom; svećenik koji zavodi Mariju Snježnu licitarskim srcem...).

Kazališna predstava igra u dvostrukom registru metafore i metonimije. Iznenada nudi učinke dedramatizacije ili opuštanja.



Gledatelj se katkad mora moći distancirati od prikazane akcije, čas potom događanje ga ponovno uvlači u sebe.

Pišući o načinu prikazivanja nasilja u antičkim tragedijama, Freud naglašava nužnost ublažavanja određenih događaja, osjećaja i žudnji, poštujući pritom osjetljivost i otpor gledatelja. Istina se ne smije pojaviti razotkrivena, inače neće biti prepoznata.

Ublažavanje u obliku metafora i metonimija dopušta gledatelju da nađe put u interpretiranju svoje enigmatske fantazme.

## TO BE AWAKENED FROM THE WARM BED

This year's Kopar summer festival presented Damir Zlatar Frey's play "Tirza", directed by the Slovenian director/choreographer Matjaž Pograjc. The performance simultaneously sets acting metamorphosis and performance acting, which makes actor no longer an object of viewer's identification. Thematically, "Tirza" is a Freudian confession of the traumatic, incestuous relationship and of an attempt to de-dramatise and mellow it by means of the stage.

inozemstvo

# DNEVNIK "3"

piše: **Gojko Bjelac**

**Izgleda, ljubavna paradigma je za današnje koreografe neizbježan početak i kraj svake imaginacije**



**"Trois Boleros" Odile Duboc**



Aix-en-Provence, juillet 1997.

**13. 07. 97.**

Sentimentalna dramaturgija.
Ljubav je bolero. Harmoničan i otežao.
Za madame Duboc ples je "puzajuća senzualnost", uostalom kao i za većinu "ljubitelja baleta".
Pokret je pitak, obazriv i dakako usporen; "slow motion" kao vrhunska nježnost! Gotovo smiješna (anakrona!) vizura: tempo umjesto ritma.
Danas, kada je sve teže razlikovati "modern dance" i glumu, Njena koreografija niti ima dubinu, niti znakovitu formu.
Melodično micanje i nadasve dekadentno idejno mucanje.
Slike se redaju bez motivacija a onda, dabome, i bez zadataka, pa pasaži zvone prazno. Plesači su pritom nedužni, tek zamorčad. No, gordi u gluposti.
Krasno i gadljivo!
O. Duboc je ostala u vremenu od prije dvadeset godina, a tamo ništa pametno nije pokupila. Zato Ona ilustrira, a ne kreira. Problem je očito u talentu.
Siroti Ravel.......!
Avignon, juillet 1997

**14. 07. 97.**

... I Angelin Preljocaj muku muči sa cjelinom: neizlječiva bolest suvremenih a pretencioznih zvijezda. I on sve hoće sam! (Dijeliti s nekim eventualni uspjeh je ravno izdaji vlastite veličine!).

Ali Njegova montaža barem ima zajedničku temu, čini mi se da je to Surovost. Urbani defetizam ugrožava "prirodnu solidarnost", te mu se protagonisti žestoko opiru. Materijal se crpi - naravno - iz ljubavnih odnosa. Izgleda, ljubavna paradigma je za današnje koreografe neizbježan početak i kraj svake imaginacije. Nasreću, Preljocaj je izjednačava s Erosom!

On, inače, za razliku od većine autora čiji sam posao u zadnje vrijeme imao prilike vidjeti, posjeduje funkcionalan zanat. Ipak je nešto više mogao ukrasti od **M. Cunninghama**. Recimo: samozatajnost.

Ansambl je poslušan i radin, mlad i poletan; precizan i oštar. Šteta što njihova energija nema više individualnih sloboda. Preljocaj prosto ne priznaje "demokraciju u kreaciji", valja mu oprostiti: na francuskim scenama vlada opasan diletantizam!

Povremeno, predstava čak ima priču, karaktere, emociju i misao. Preljocaj nažalost ne razmišlja konzekventno teatarski, izdaju ga detalji: Njegovi akteri su bukvalno lišeni svjetla na licima, autor vjeruje samo u fizionomiju tijela. Recidiv baleta!

Izbor muzike kaotičan, partitura bez



identična stila i žanra.

Svega pomalo, te samo dvije sekvence za uživanje. (Prvenstveno fascinantna metafora o karijerizmu, s furioznom izmjenom stolica, partnera i pozicija!)

Dovoljno za respekt... ?!
**15. 07. 97.**

Pošto je - kao Koreograf ! - radnju drame protumačio kao situaciju, **J. Nadj** je genijalnu **Buchnerovu** fresku pretvorio u plošnu ilustraciju.
Polifonu dramsku aktivu je preveo u defektnu epsku pasivu. Zato protagonisti na sceni i "rade tvrdoglavo u mjestu".
Bez razgranatih tenzija možeš jedino repetirati "atmosferu", te umnožavati stereotip; tako se i događa.
Istina, improvizacije su nas zabavile, ali nisu nadomjestile napetost.
Akteri se grozničavo a uzalud bore za svoje sudbine i iole relevantnu formu.
I dabome, ostaju sve vrijeme jedino maske. Pokazuju stanje! Najzad logično: umjesto glume i plesa rabe pantomimu.
Začudo i usprkos svemu, Nadj je zadržao i unaprijedio Grotesku, ali na nesreću tek u miljeu, u dekoru, kostimu i šminki. Zapanjujuće tijesan prostor, prljave boje raspadanja, te izokrenute dimenzije rekvizite - su nas držale u Hadu.....
(Muzika nije bila na razini spomenutog žanra.)
Šteta što jednaku sposobnost Nadj nije pokazao, služeći se i ostalim scenskim izražajnim sredstvima!? Bojim se da On nikada neće doletjeti do Kazališta.
(No, to ga neće spriječiti da opet ne trijumfira s nekom novom invalidnom inovacijom. Snobovi plješću siromaštvu!!!)
**16. 07. 97.**

Ako Netko još ne vjeruje da je francuski (Zapadni!) teatar posve "mrtvački" (potpuno utopljen u letargiju i tragično neinventivan) - mora otići vidjeti Homera u režiji **L. Pellyja**!
Ukratko, radi se o savršenoj demonstraciji (aktualne!) intelektualne nemoći; još točnije, radi se o neviđenom Neukusu!
"ONAJ KOJI SVE ZNA" prepotentno je odlučio konačno indignirati i bazičnu knjigu europske civilizacije. Naime, kako u totalnoj hipokriziji nema više ni pravih pitanja, ni poticajnih odgovora, još je jedino preostalo narugati se "arhetipu" - i alijenacija će biti totalna!
Zato ovdje ne govorim o inscenaciji; za uveseljavanje pa potom uspavljivanje djece korišteno je Recitiranje.
Normalno, iz epova se izabralo upravo ono što se najlakše može persiflirati.
A to "uspješno odrađuje" osam oratora (četiri ženska i četiri muška!), direktno se obraćajući publici. Oni bi inače trebali predstavljati dokone grčke (!?) malograđane na večernjoj sjedeljci.
Rijetki vicevi i još istrošeniji gegovi su se doimali uistinu avetinjski, te htio ne htio, prisiljen sam sasvim subjektivno zaključiti, da je na djelu bio nesporazum dviju nespojivih kultura.
Jednostavno: besramna intelektualna onanija!
Neduhovito ismijavanje Homerova "agona" nije dostojno ni jedne rečenice više, ali...
Noć nije prošla bez SLJEPCA, oglasio se i čarobno pjevao kao vjetar, puna dva sata u divovskim krošnjama dva vitka platana.
Zaljubljen u Čovjeka, Homer se grohotom (zadnji!) smijao nečovještvu autora... U raskošnim zidinama starog vlastelinskog imanja.
(Jesu li ga čuli, ansambl i publika...?! Ako jesu, onda još ima nade za minimum poštovanja - barem korijena.........................).

**16. 07. 97.**

(Gledao sam "Les lamentations de Jérémia" tri minute nakon skandaloznog uprizorenja Homera; predstave se igraju jedna iza druge, u susjedstvu.
Ruganje se nastavilo, ali promijenio objekt!)
Vasiljev također poseže za tradicijom, dakako posve druge vrste.
On fascinantnu reafirmaciju sakralne ruske glazbe (kompozitora **Vladimira Martinova**!) organizira u veličanstvenu "ritual-parabolu":

**L. Pelly u obilju Zapada ubija svog intelektualnog Praoca te baulja u beznađu, a A. Vasiljev iz kaosa Istoka podiže univerzaliju, samosvojnu i bez sumnje relevantnu estetiku. Dva nespojiva pola iste nam izbe: pragmatizam i metafizika**

mješoviti zbor crnih spodoba - lamentirajući najmilozvučnije o smislu bivstvovanja, u kontinuitetu vapi ispravnu a hodi neizvjesnu putanju! Raspored "lamentaša", tj. nove smjerove njihova uporna lutanja, Vasiljev mizanscenira u apsolutnom dosluhu s muzičkom partiturom. Varijacije su beskrajne a sve odreda iznenađujuće. Posebice su zaumne pauze... Precizni redateljski diktat prerasta u Igru.
"Jeremija" je jedno biće - umnoženo u bezbroj svetih dilema. U svakom od aktera: "pjevač" stoluje a "glumac" djeluje.
Labirint je život sam.
Realno i nadrealno, istodobno.
Dva snježno bijela, tanka i visoka pročelja ruskog samostana - kao da su upravo sletila! - scenografski poentiraju već postojeću irealnost francuske bogomolje, do nevjerice.
Kompilacija bez premca: ruski misticizam i avangarda, religijski patos i konstruktivizam, bajka i oktobar, Rubljov i Maljević - u paradoksalnom integritetu. Školski primjer kontrapunkta: spojeno nemoguće.
Dijamantski izbrušen koncept, još bolja izvedba.
Čak se i klišeji doimaju kao otkrića. Govorim o jatu bijelih golubova koji sve vrijeme kruže prostorom, te tako stvaraju tisuće šagalovskih arabeski... "metafora u metafori", ili, "vertikala"?! Ljepota je uvijek pored nas, kao zrcalo; neuništiva, uzvišena, slobodna - nemilosrdna učiteljica.
A mi smo prah, dodao bi **Shakespeare**.

... L. Pelly u obilju Zapada ubija svog intelektualnog Praoca te baulja u beznađu, a **A. Vasiljev** iz kaosa Istoka podiže univerzaliju, samosvojnu i bez sumnje relevantnu estetiku. Dva nespojiva pola iste nam izbe: pragmatizam i metafizika!

**17. 07. 97.**

(Neovisno od ljubazna poziva na "predstavu", a potom još srdačnijeg susreta s madame Schygulla, dužan sam o Njenom angažmanu suditi jedno "subjektivno i strogo"!)

... najprije vam se zavrti u glavi od silnih "participatora kolaža": **J.L. Borges, Calderon de la Barca, W. Gombrowicz, M. Twain, H. Müller, P. Handke, T. Bernhard, P. Neruda, R.M. Rilke, Ch. Baudelaire, R.W. Fassbinder**, te danas neizježni svemoćni meštar i "univerzalni genij" J.C. Carrière...
Sve recitira i pjeva na ispravnom francuskom **H. Schygulla**. Za klavirom osobno autor glazbe, cijenjeni **Jean-Marie Senia**.
Primorani smo na respekt?!
(Sumiram naknadno:)
"Show", kako se i dalo naslutiti, ima zastrašujuće uopćenu temu: meditacija o životu. A predmet tog grandomanskog poetskog opserviranja je

**Svaka je zadaća proces, glumca se tjera na priznanje da bi se s onu stranu klišea otkrilo pravo lice stvari, pronašla samo njihova osobna realnost koja bi se na taj način prevela u očaravajući jezik gesta i kretnji**

normalno "Schygulla sama"!
Mala čudesa velike Zvijezde, bio bi ispravan naslov.
Amerikanizirani životopis garniran europskim pikanterijama, neobičnim običnostima nesvakidašnjeg talenta.
Publika se topi od neposrednosti i čara. Raskošni optimizam i slatka melankolija. "Sviju nas na kraju ipak čeka sreća."
"Kako je skromna", šapuće do mene ustreptala provincijalka...
Parada je uspjela. U krcatu gledalištu. Kič neizostavno nagoni na sućut, bratstvo i plač.
Schygulla ga osvaja i isporučuje bez greške: bolni tremolo u glasu, nježna a škrta gesta, neobavezan lak pokret, holivudsko svjetlo koje hoće da je proguta (!), a Ona je pritom bosa...

(Čini mi se da je Pijanist bio nešto euforičniji nego je zahtijevala "dogovorena nostalgija"?!)

Itd. Itd.........
No, što poslije ove blistave inventure - pitam se ozbiljno.
Ne bih bio u Njenoj koži, iako se dabome "može preživjeti" i u slavnoj tišini....... ?!
Za sve ostalo je potrebna ljudska hrabrost, ni manje ni više.
Ostavljam H. Schygullu u zlatnom kavezu, u obmanama protiv kojih je njen tvorac Fassbinder utrošio i skončao svoj dostojanstveni stvaralački život.
... Na rastanku je gledam kako se potpisuje na blagovremeno, za prodaju, izdanom CD-u...; umornija je i starija nego što sama pretpostavlja.

**18. 07. 97.**

Konačno inteligentan i intrigantan predložak.
Potpisuje ga mladi ruski dramaturg **Daniil Guink**.
Povod jest Dostojevski, ali "Zločinu i kazni" ni traga!
Autora ne zanimaju ni poznati siže, niti znamenita lica. Zasigurno ne ona glavna. Nema ni Raskoljnikova, ni Sonje... nikog "iz prvog reda".
Pozornica je otvorena samo "literarnim epizodistima", onima koji su u Romanu lišeni privilegije Protagonista.
Na djelu je doslovce dramaturgija "rubnih događaja i sporednih aktera". Jedini "junaci" su: udova Katerina Ivanovna Marmeladova (majka Sonjina!) te njeno troje siročadi, dvije curice i dječak. A Guink ih smješta "u pakao pakla", "u podrume" Dostojevskog.
Napušteni od "Velikog para grešnika" - koji tobože leže vječnom iskupljenju - obitelj Marmeladovih skapava i umire u najdubljoj bijedi. Za njih ne postoji ni stvarnosna, a ni literarna šansa. Oni su totalni gubitnici - posvuda.
Zato sam predstavu valjda i doživio kao "svojevrsno ispravljanje "Neprave"....! (Naravno, oni koji nisu čitali Roman, hendikepirani su za većinu značenja!)
Na to sve, K.I. je umjetnica, violinistica-diletantica, djeca pjevači bez sluha. Zadnji ulični zabavljači!
Gorak sarkazam, no funkcionalna dosjetka. Jer, onda je posve prilično da se Umjetnici izravno obraćaju gledateljima. Mi smo oni koji ne daju ni novčića, mi smo svjedoci bez imalo sućuti.
U komotnoj goloj bijeloj odaji (predvorju raja!?), svi smo "heroji s dna", bezimeni stradalnici egzistencije; i jednog Pisca.
Realizacija Kame Guinkasa decentna, bez ijednog jedinog dociranja. Sve je prepušteno Marmeladovima i dabome nama!
Oksana Missina je upravo fascinantna. Štrkljasta, ružna i nespretna Ptica se u "tuđoj koži" premeće u krvavog galeba ljepotana...
Komično je zadnji plamičak na kojem se sve vrijeme zajedno grijemo. O tragediji ćemo razmišljati nakon Igranja.
Ne pamtim kad sam posljednji put vidio toliko glumačke suzdržanosti u očitom fanatizmu profesije... I Istine...!?
Izašao sam s grižnjom - zbog smijeha. Bio je to očaj.
(Ruski umjetnici su ovog ljeta u Avignonu održali besprijekorne satove iz kazališta!!!)

**19. 07. 97.**

**Lothar Trolle** je izašao iz "Kretzovog šinjela".
Njemačka neonaturalistička škola.
Za ovu prigodu, "81 minuta" pripada kasirkama iz robne kuće.
Mjesto događanja: njihova podzemna garderoba.
Vrijeme događanja: njihove pauze za odmor.
Dokumentaristička kronika suvremenih "outsider-a", ili "o banalnostima neobaveznog"!

Žene najrazličitijih dobi i stanja oplakuju stvarnost i sanjaju ugodne sudbine. Provjeren, a blizak mamac za osvajanje pažnje i sentimenta.
Najvažnije: nema patetike. Istinito kao svakodnevnica!

Ipak, previše se kazuje a premalo djeluje. Preverbalno.
(Ali ne vjerujte mi na riječ; naime, francuski jezik neizostavno doživljavam kao "Brechtov efekt začudnosti", neovisno tko ga artikulirao.) Uostalom, prešućena bol je uvijek uvjerljivija i ljudskija - od izgovorene!!?
Sve druge opasnosti **Michel Raskin** je spretno izbjegao, dapače imponira redateljska neprisutnost u faktografskom stilu. Tek za mrvu suviše artističkih začina da bi žanr bio apsolutno imanentan predtekstu.
Glumice dosljedne indikacijama i ispravno škrte!
Sve u svemu: jednostavno, dirljivo i obećavajuće.
(Iako izmožden teatrom, veselim se malom francuskom dobitku.)

**20. 07. 97.**

... Za rastanak: "ECLIPSE", un spectacle du Théâtre Zingaro!
Već godinama, gdje god se pojavio, ZINGARO je zasebna atrakcija i izdvojen slučaj. Oko njega je po pravilu najveća graja! Magnet za publiku svih boja i naraštaja; i u Avignonu, od početka, nema ulaznica, iako u gledalištu arenu stane oko tisuću duša!
Kad vidite "Eclipsu", fama biva jasnija, ako ne i sasvim opravdana?!
... Od svega pomalo, nadasve harmonično: prekrasni konji raznih pasmina u najboljoj dresuri; akrobatski opremljeni animatori; korektni plesači interludija; za ovu priliku, još egzotični glazbenici iz Južne Koreje; pa mobilno svjetlo na crno-bijeloj zemljanoj podlozi...
Pritom - spektakl nije bez koncepta. Bartabas - veliki mag svega viđenog - s ukusom i vještinom komponira simbolične pejzaže drevnog Istoka. Niska simpliciranih, nježnih i tihih poetskih akvarela!
Ako ste baš blagonakloni, slobodni ste čitavu kompilaciju proglasiti "metaforom o prolaznosti", i nitko se neće ljutiti! Kako vam drago?!
... Po meni, dozvolite, "Eclipsa" nije kazališna predstava, ali ZINGARO zasigurno obnavlja CIRKUS kao umjetnost. U tome je njegova posebnost i veličina. On nesumnjivo vraća pravu vjeru u plemenitu zabavu!!!
U tom smislu želim Bartabasu mirno more i dugu plovidbu, dakako na radost užitku.

*krajem srpnja 97. u Robionu*

inozemstvo

# IDEJA OTVORENOGA SVIJETA

piše: **Darko Lukić**


"A rua do amarçura", Grupo Galpao




11. Fundateneo Festival u Caracasu

Nakon 22 godine biennalnog postojanja, ovogodišnji je **Fundateneo Festival Caracas** jedanaesti put od 14. do 29. lipnja okupio 48 predstava iz 21 zemlje svijeta. Od samoga je početka koncepcija festivala bila daleka provincijalnim oblicima natjecateljskih festivala, na kojima se predstave različitih poetika, stilova, žanrova, pravaca i obzora natječu jedna uz drugu. Taj koncept, na ovim prostorima toliko omiljen zbog prestiža nagrada koje samim tim gube svaki strukovni i profesionalni kredibilitet, te mogućnosti lokalnih dužnosnika da zvučno izljube glumice prigodom dodjela besmislenih kipića više je podoban malograđanskim zakonima masovne kulture, filma, dakle televizije i estrade. Kad je o kazališnim festivalima riječ, nedvojbeno je takav pristup, gdje god da se primjenio, pretvorio kazališni festival u bolju ili lošiju estradu, obilježio ga malograđanskim poimanjem okomitoga, točnije piramidalnog sustava vrijednosti, i odredio ga, u SAD, Njemačkoj, SSSR-u, Albaniji, Hrvatskoj, Austriji ili Italiji, bez ikakve razlike, kao "malu seosku priredbu" koja gdjekad organizatora (uglavnom u ovakvim slučajevima državu) košta više od svih "gradskih" zajedno, a uglavnom nikomu i ničemu doli njemu samo i služi. Takvo je načelo natjecateljskoga festivala, uostalom, čak i teatrološki moguće samo u uvjetima isključivošću određenoga poimanja kazališta, gdje se sustav vrijednosti postavlja kao jedinstven, jedan i jedini za **Dostojevskog, Čehova i Muelera**, za **Boba Wilsona** i **Lawrencea Oliviera**, za **Pinu Bausch** i **Béjarta**, za **Commedie Française**, indijski **Katakali**, **La Fura dels Baus** i za **Kabuki**, i pri čemu se onda nužno opredijeliti za estetiku

i poetiku, a ne za umjetnika i pojedinačno ostvarenje. Usko profilirani festivali ograničavajućih oblika i poetika iznimka su koja potvrđuje pravilo - oni, naime, nikad ne uzmognu postati velikim i bitnim izvan suženih, dakle lokalnih okvira ma koliko široki oni bili.
Upravo zbog toga najveći i najznačajniji svjetski kazališni festivali i nisu natjecateljske utrke, nego revijalne smotre, koje po nekom načelu okupljaju najbolje moguće u postojećim uvjetima kao prikaz kazališnoga stanja, trendova, pojava ili dostignuća. U slučaju većine takvih prestižnih svjetskih festivala, već je sam dolazak na festival nagrada međunarodne razine.
Tko imalo poznaje svjetsom proslavljenu kazališnu viziju pokojnog **Carlosa Gimeneze**, osnivača festivala u Caracasu, neće ni dvojiti da je njegov festival morao biti upravo ovakav. Njegova ideja otvorenoga svijeta u sebi predmnijeva ravnopravnost svih mogućih pristupa kazalištu i svih njegovih oblika i vremena, pri čemu je jedini kriterij kvaliteta i vrijednost svake pojedine predstave u njezinu vlastitom žanru, stilu i kulturno-civilizacijskom okruženju, a ne u natjecanju za najukusnije između kruške, jabuke, bifteka i torte, jer je osobni ukus u tom slučaju nužno iznad struke, znanja i profesionalizma.
Upravo zato, unatoč svim različitostima među njima, danas gotovo nema nijednog bitnog kazališnoga imena u svijetu koje nije prošlo kroz Fundateneo Festival u Caracasu. Popis tih imena (**Arrabal, Stewart, Cage, Brook, Kemp, Kantor, Wayda, Coppola, Strehler, Miller**...) u festivalskim kronikama i predgovorima programske knjižice neusporedivo je bitniji od popisa podijeljenih nagrada onih drukčijih festivala.
Ne može se, međutim, ustvrditi kako ovaj festival zbog toga nema ideju i koncepciju. On je itekako poredao različitosti tako da bi omogućio usporedbe i prosudbe, i upotpunio, koliko je moguće više, sliku o trenutnom svjetskom kazališnom stanju u obilju njegovih različitosti.
Ovogodišnji je Fundateneo festival, na primjer, predstavio dva potpuno različita pola plesnoga kazališta kojima je zajednička samo ideja spoja više nacionalnih plesnih utjecaja u jednoj predstavi. Ritualni ples(ovi) Afrike u eksplozivnoj izvedbi trupe **Era el Tambor**, transnacionalni projekt s plesačima više afričkih zemalja u koreografiji **Georgesa Momboye**, i neoklasični nastup Ballet **Arizona** iz SAD s



**"Ahmed, El Filosofo", Le comedie de Reims**

predstavom "Transnaciones" s plesačima sa svih kontinenata, suočeljeni su kao dva plesno i kulturološki po svemu različita tipa transnacionalnih plesnih kazališta.
Kad je u pitanju postavka klasičnih djela festival je ponudio pogled u najrazličitija čitanja klasike, od onih sasma klasičnih, poput savršeno galantnog stilskoga **Molièreova** "Amfitriona" francuskog kazališta Lliure, preko ekstemporiranog **Shakespeareova** djela "Romeo i Đulijeta" teatra Galpao iz Brazila, duhovito postavljenoga u "lude dvadesete", do **Kresnikove** postmodernističke režije Shakespeareova "Othella" iz Njemačke, obremenjenog problemom "drugoga", ili pak osuvremenjene "bosanske, ratne" recimo **Euripidove** "Medeje" u pomodno aktualiziranom, antiratnom pamfletu o Balkanu kako si zamišljaju rečeni komadić Europe dečki u kazalištu "El Globo" u Španjolskoj.
Suvremeniji pristup tekstualnom predlošku ponudili su Francuzi, ali i Englezi, što je suočeljeno pokazalo uočljiv relativno novi trend britanskog kazališta koje sve glasnije prosvjeduje protiv anglosaksonskoga terora teksta na pozornicama.
Oslobađajući se teksta i rečenice u korist ideje i priče, a u većini slučajeva time i u korist izvedbenoga, glumačkog segmenta predstave, englesko kazalište tako tek sad čini ono po čemu je francusko već desetljećima slavno. Pojedine predstave, poput one za svečanosti otvorenja, "Antologije" glasovite španjolske trupe **Els Comediants**, što je zapravo predstavljala collage njihovih najuspješnijih predstava u prigodi dvadeset i pete im obljetnice postojanja, ili pak mađarska predstava uglednoga Jozsef Katona Teatra, Molièreov "Škrtac", predstavljale su pak hotimice istaknut otužno-nostalgičan pogled u kazališnu prošlost, kasne sedamdesete i rane osamdesete, doimajući se poput kazališnog kostura mamuta u usporedbi s predstavom budućnosti što ju je odmah potom donio kanadski teatar sa skupinom MLVP u predstavi "Grand Hotel des Etrangers". Ovo je virtualno kazalište zaustavilo dah ne samo ponuđenim uvidom u najnovije tehničko-tehnološke mogućnosti kazališta, u prvom redu animaciju hologramskih slika i kompjutorsku koreografiju virtualne realnosti, nego i upitom o novoj dramaturgiji, već nazvanoj "Internet-dramaturgija" ili "cybertheater", i teatrološkom izazovu što ga pojava takvih scenskih oblika nameće i zahtijeva.

Festival je u toj otvorenosti ponudio i mnoštvo primjeraka etno-teatra, parateatarskih formi od scenskih koncerata preko folklornih nastupa, kao i pogled u nove trendove animacije lutaka i njihove kombnijacije s dramskim i plesnim kazalištem, od čega je svakako najizazovnija bila australska predstava "Četiri male djevojčice" što je lutkarski inteligentno oživjela **Picassove** slike.
Na ovogodišnjem je Fundateneo festivalu u Caracasu Hrvatska bila zastupljena s dvije predstave - "Fedrom" **Marine Cvetajeve** u režiji **Ivice Buljana** zagrebačkoga Teatra &TD i "Plastičnim kamelijama" **Darka Lukića** u režiji **Nenni Delmestre** riječkoga HNK Ivana pl. Zajca.

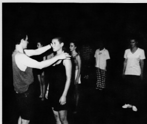
*Darko Lukić je dramaturg u Teatru &TD*

**"Garn Hotel de Extrangeros", MDLP**



# 2. MKFM Imamo Festival!

piše: **Tatjana Štambuk**



**William Fisher: Corporal mime, Decroux tehnika**

Unatoč dvojbama oko toga hoće li i kako nastaviti postojati, **Međunarodni kazališni festival mladih** (MKFM) u Puli održan je po drugi put i ove godine, od 10. srpnja do 20. kolovoza. Po onome kako ga je još na početku konceptualno osmislio **Darko Lukić**, riječ je o workshop festivalu ili nekoj vrsti međunarodne ljetne kazališne škole, i upravo je to bilo uzrokom dvojbi, pa i nesporazuma glede naziva manifestacije, ali i njezinog eventualnog preklapanja s već postojećim sličnim inicijativama ili iskustvima.

Što god da su vodeći ljudi Istarskog narodnog kazališta u Puli, **Davorka Lovrečić** i **Robert Raponja** željeli postići dajući već dvije godine Lukiću "odriješene ruke" i povjerenje za 40 ljetnih dana programa (oživjeti dugo umrtvljeni INK koji je s dolaskom Lovrečić - Raponja naglo živnuo, "razdrmati" atmosferu u gradu, a jedan od ciljeva svakako jest i što kvalitetnija izobrazba domaćih mladih kadrova koja je sustavno započela u okviru Dramskog studija INK s ciljem novačenja nekog budućeg ansambla), "dvostruko im se vratilo". Broj polaznika ove godine uistinu se udvostručio, a gotovo i broj workshopova i pedagoga. Festival za koji se nije sigurno znalo ni hoće li preživjeti porođajni "pilot" projekt prve godine, za samo godinu dana uvrstio se u mreže IETM, IITM i primljen kao edukacijska ustanova u udrugu ELIA, a njegov umjetnički direktor Darko Lukić, ponajviše zahvaljujući ideji i konceptu MKFM-a, postao je po pozivu prvi hrvatski član prestižnog instituta CAT - Creative Arts Team, koji u New Yorku okuplja osobe iz cijelog svijeta koje se bave edukacijom kroz umjetnost i osmišljava transnacionalne projekte koji spajaju umjetničko stvaranje i obrazovne procese.

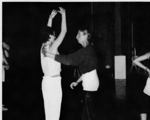
Festival kojega je prošle godine, osim grada Pule i simbolične potpore Ministarstva kulture RH, bio spreman suradnički podržati jedino CDU Zagreb, već je ove godine uz spomenute potpore dobio i potporu The British Councila, austrijskog Kulturkontakta, Goethe Instituta i USIS-a.

Kroz radionice 2. MKFM-a prošla su tako ove godine ukupno 143 mlada polaznika iz Hrvatske, Federacije Bosne i Hercegovine, Slovenije, Austrije, Italije, Francuske, SAD i Venezuele. Pohađali su nastavu ukupno 21 radionice, od glume, scenskog pokreta, preko kreativnog pisanja, scenografije, kostimografije, scenske glazbe, kazališnog managementa, klaunerije, kao i dramsku radionicu za najmlađe. Workshopove su vodili istaknuti pedagozi iz Hrvatske, SAD, Austrije, Velike Britanije, Njemačke, Italije, Portugala i Makedonije, a među njima je svakako jedno od najatraktivnijih imena bio gospodin **Dominique Mercy**, asistent i prvi suradnik glasovite **Pine Bausch** u njezinu Tanztheateru u Wupperthalu, koji je osim workshopa "Scenski pokret i suvremeni ples - tehnika Pine Bausch" održao i predavanje s video prezentacijom o radu Pine Bausch i Tanztheatera. Ništa manji renome nemaju ni prof. dr. **Jimm Mirrioni**, vrlo igrani broadwayski pisac i kazališni pedagog, ili Orlando Forioso, jedan od najskupljih redatelja mlađe generacije u Italiji danas.

U ukupno 634 radna sata polaznici svih workshopova "proizveli" su i preko 12 sati javnoga programa, prezentacija na otvorenom ili pokaznih sati, a iz nekoliko radionica zajedno porodila se i predstava "San Ivanjske noći" **Williama Shakespearea** u režiji Roberta Raponje i osuvremenjenoj dramaturškoj preradbi Darka Lukića, za koju je koreografiju također jedan od pedagoga MKFM-a, voditelj radionice "Corporal Mime - tehnika Etiene Decroux", američki profesor **William Fisher**, dugogodišnji pariški asistent i učenik slavnoga **Decrouxa**. Iz radionica 2. MKFM-a izašla je kostimografija, scenografija, maska i glazba za ovu predstavu, kao i komponenta scenskog govorenja stiha, čime je ona postala završni rezultat Festivala u punom značenju.

Svim tim 2. MKFM ipak je ove godine opravdao svoje ciljeve, smisao postojanja i edukacijsku zadaću, i najvjerojatnije otklonio dvojbe u svezi sa svojim opstankom već činjenicom da su se u suradnju s njim uključile brojne inozemne ustanove, a dogovore o trajnoj suradnji u tijeku ovogodišnjeg festivala postigli su voditelji MKFM-a s kolegama, festivalskim direktorima i direktorima kazališta iz Italije, Francuske, Španjolske, Rumunjske i Ukrajine. Pokazana spremnost polaznika za puno plaćanje kotizacije, u koju se prošle godine godine otvoreno sumnjalo, već je donijela prve skromne prihode Festivalu i omogućila dalje razmišljanje u tom smjeru.

Svakako bi, međutim, valjalo do sljedeće godine razmisliti o većem profiliranju workshopova, oštrijim kriterijima za njihovo pohađanje i realnim ciljevima takve nastave, kao i povezivanju MKFM-a programski s već postojeće mreže u Hrvatskoj, kako bi on postao još kvalitetniji i određeniji u svojim zamislima, ali i rezultatima.



**Dominique Mercy poučava "Tehnike Pine Bausch"**

**2nd MKFM - WE HAVE A FESTIVAL!**

The International Theatre Festival Of Young People (MKFM) was held this summer in Pula, for the second time. Made after a concept ideas of it's art director Darko Lukić, Festival became a sort of international summer theatre school. This year it became the first Croatian member of the Creative Arts Team institute from New York. The programme of the 2nd MKFM engrossed 21 workshops and produced more than 12 hours of the public programmes.

# PULA U MREŽI MEDITERANSKIH KAZALIŠNIH SREDIŠTA

piše: **Darko Lukić**

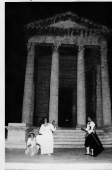
**Međunarodni institut za mediteransko kazalište** (Instituto Internacional del teatro del Mediterraneo - IITM) sa sjedištem u Madridu osnovan je 1990. godine kao udruga kazališta, kazališnih festivala i različitih kazališnih ustanova i oblika djelatnosti, od tiskovina do škola, među 24 zemlje mediteransko zemljopisnog i kulturnocivilizacijskog kruga.

Zahvaljujući upornosti prof. dr. **Petra Selema**, Hrvatska je u punopravno članstvo IITM-a primljena 1992. godine, a predstavnicima hrvatskog centra IITM-a, predsjedniku Selemu i glavnoj tajnici **Mani Gotovac** može se zahvaliti i za punopravno članstvo Bosne i Hercegovine u toj udruzi, u vrijeme kad je u toj zemlji bjesnio najžešći rat. Nakon dva uspješna radna sastanka u Zagrebu, s predstavnicima Španjolske, Italije i Francuske, te jednim posjetom španjolskih i francuskih predstavnika Splitu, ove je godine Hrvatski centar IITM-a održao do sada najveći sastanak Instituta u jednom hrvatskom mediteranskom festivalskom središtu. Od 15. do 20. kolovoza 1997. Drugi međunarodni kazališni festival mladih u Puli (MKFM) ugostio je predstavnike IITM-a Hrvatske, Španjolske, Italije, Francuske, Portugala, Bosne i Hercegovine i Rumunjske, uz goste promatrače iz Makedonije i Ukrajine. Sastanak je predvodio predsjednik



svjetskog IITM-a, španjolski legendarni kazališni i javni djelatnik, **José Monleon Benancier**, a domaćin susreta bila je glavna tajnica hrvatskog centra IITM, gospođa Mani Gotovac. Pulski je MKFM organizirao i upriličio sastanak u prigodi primanja toga mladog festivala u članstvo IITM-a po dvije osnove - kao kazališnoga festivala i kazališne škole. Na susretima što su ih vodili Mani Gotovac i José Monleon Benancier, direktori mediteranskih festivala **Mimma Gallina** (Mittelfest Cividale), **Constantin Chiriac** (Sibiu, Rumunjska) te direktori mediteranskih kazališta **Orlando Forioso** (Teatro del Mediterraneo, Napulj), **Antonio Cabidu** (Teatro di Sardegna) i **Toni Casalonga** (Teatro Voce di U Comune, Korzika), teatrolog **Nathalia Bentolila** (Paris), kazališna kritičarka **Nadia Cian** (Milano) uz goste iz Makedonije (**Vladimir Milčin**) i Ukrajine (**Myron Lykawetsky i Peter Zinko**), te predsjednicu Hrvatskog centra ITI UNESCO mr. **Sanju Nikčević**, u tijeku petodnevnoga susreta upoznali su se s radom i koncepcijom novoprimljenoga člana Instituta, pulskog MKFM-a kao workshop festivala-ljetne škole, jedinstvene na ovim prostorima. Odmah zatim sudionici su razmatrali dugoročni projekt "Odiseja lutanja Mediteranom", u čijoj prvoj fazi sudjeluju Hrvatska (MKFM-Pula), Italija (Napulj i Sardinija) te Francuska (Korzika), a od iduće mu se godine priključuju Španjolska i Grčka, s planiranim uključenjem ostalih mediteranskih zemalja preko članica IITM-a. Ideja projekta je povezivanje mediteranskih kazališta i festivala kroz zajednički im mit o Odisejevim lutanjima, pri čemu svaka sredina unosi u vlastito čitanje mitskoga poticaja vlastitu kulturnu i povijesnu komponentu, kao i osobeni žanrovsko-stilski pristup predstavi. Tako Pula priprema projekt "Pulisej" autora dr. **Borisa Senkera**, u režiji **Roberta Raponje**, koji spaja mit o Odiseju, Joyce-ova "Ulixa" i povijest grada Pule kroz 3000 godina utjecaja kultura, jezika, tradicija i država u tom drevnom gradu.

Već na ovogodišnjem sastanku u Puli sudionici su mogli vidjeti konkretne rezultate prve faze projekta čija je ideja nastala u Napulju, kroz dvije večeri predstava u autentičnom ambijentu Malog rimskog kazališta. Na predlošku filozofsko-esejističkih polemiziranja s mitom, djela "Rasprе s Leukom" **Cesarea Pavesea**, redatelji Orlando Forioso, Antonio Cabidu, Toni Casalonga i Robert Raponja upriličili su "jednočinke" u suvremenom čitanju od klasičnog dramskog, antičkog, preko glazbenog kazališta, do kazališta sjenki i pokreta, uz lokalne glazbene motive i bogatstvo dijalekata i etno-motiva. U teorijskom dijelu susreta raspravljalo se na teme "Pavese i mit", "Odisej ili odlazak" te "Edip ili nasilje", uz bogatstvo pristupa od filozofskog, preko književnoteorijskog, teatrološkog do kulturološkog i turističkog aspekta projekta. Prvoga dana gosti su razgovarali na brodu koji je plovio iz Pule, oko Brijuna, preko Rovinja i Limskog kanala do Crvenog otoka gdje je održan radni sastanak Instituta, na kojemu je glavna tajnica hrvatskog instituta IITM Mani Gotovac izvijestila o dosadašnjim aktivnostima, budućim projektima i planovima. Razgovori o projektu na temu Odiseja vođeni su u pulskoj Areni, a predstavljanje projekata MKFM-a i osam programskih mreža IITM-a uz nazočnost novinara u Istarskom narodnom kazalištu. Trećega dana susreta gosti su obišli gradiće Grožnjan i Motovun, gdje su upoznati s inicijativama ljetnih škola u tim mjestima, Imaginarne Akademije u Grožnjanu i djelatnosti Sveučilišta u Zagrebu - Centra studija u Motovunu, uz tipičan istarski seoski objed u Svetom Petru u Šumi, kojom je prigodom predsjednik IITM-a José Monleon predložio sasvim konkretne projekte u suradnji s IITM-om vezane uz Motovun. Za goste je upriličena i premijerna izvedba festivalske završne produkcije 2. MKFM-a, predstava Shakespeareova "Sna Ivanjske noći" u režiji Roberta Raponje i produkciji Dramskog studija INK Pula i MKFM-a, u prirodnom okruženju prekrasne Gortanove uvale, kao i pogled u javnu prezentaciju radionice klaunerije što ju je vodio **Jorge Alonso** iz Portugala, i sam sudionik razgovora. Naredni sastanak organizatora i kreatora pro-



**Commedia dell'arte, prezentacija workshopa**

jekta "Odiseja lutanja Mediteranom" dogovoren je za listopad ove godine na Korzici, a sljedećeg ljeta nove će predstave ciklusa "Rasprе s Leukom", uz već postojeće, biti prikazane na Sardiniji. Projekt će biti predstavljen kao aktivnost IITM-a i na festivalu Taormina Arte na Siciliji u prosincu ove godine.

Velika je šteta što se pozvani predstavnici Splitskoga ljeta i Festivala Dubrovnik na žalost nisu imali vremena odazvati i proširiti gostima uvid u mediteranske mogućnosti kazališne Hrvatske, ali se svakako ovim susretom na MKFM-u u Puli, prema riječima svih sudionika i osobno predsjednika Monleona, hrvatski Institut potvrdio kao jedan od najaktivnijih i najkreativnijih među 24 mediteranska nacionalna centra. Projekt "Odiseja lutanja Mediteranom", kao i ostale aktivnosti kroz brojne programske mreže IITM-a, uostalom, uvijek su otvoreni za nove ideje i suradnike, jer je upravo otvorenost i okupljanje jedno od osnovnih programskih načela Instituta.

# atp

## *(artists - theatre - promotion)*
## umjetnici - teatar - promocija
## Švicarska

**atp? - najveća organizacija svojega tipa u Europi!**
Kazalište, pjesništvo, ples, satirički kabaret, jazz, pantomima, lutkarstvo, klasična glazba, klauni, šansone, i drugo: čudesni svijet teatra! 600 samostalnih umjetnika i skupina, 260 organizatora i kazališta, 20 agencija - svi oni čine **atp**, najveću organizaciju ovoga tipa u Europi! Skoro 4000 članova i jedan dvadesetogodišnji cilj:




**Cilj? - umjetnost pozornice svuda!**
Promoviranje UMJETNOSTI POZORNICE i NEZAVISNIH KAZALIŠNIH UMJETNIKA bez obzira na njihovu jezičnu i kulturološku pripadnost. Zajedno smo uvjerljiviji... u **atp**-u!

**Kako i što? - SAJAM UMJETNIKA *atp*-a: mjesto za susrete s ljudima!**
Dva puta godišnje umjetnici i organizatori sastaju se na SAJMU UMJETNIKA. Prikazuju nove produkcije, ugovaraju datume, potpisuju ugovore, organiziraju turneje, planiraju teatarske sezone, gutaju komentare, daju komplimente - i to na svim mogućim jezicima. SAJAM UMJETNIKA održava se svake godine tijekom zadnjeg vikenda u travnju i u listopadu.

**Informacije? - u *atp* GAZETTE!**
Tko ima premijeru i gdje? Kako se zove novi program onog....? Što je na repertoaru? Festivali, sajmovi umjetnika, nagrade i cijene, radionice, kada, kako i gdje? Koja agencija zastupa koga? Što je sa subvencijama? Kako se mogu osigurati? Tko se brine za koga? Što **atp** radi? Gdje i kako mogu stupiti u kontakt s...? **atp** GAZETTE izdaje se četiri puta godišnje na tri jezika: njemačkom, francuskom i talijanskom.

**atp** GAZETTE i **atp** ADRESAR:
atp, postbox 3350, CH - 2500 Biel 3.

**Europa? - za *atp* nema problema!**
Jezične, kulturološke i teritorijalne barijere ovdje ne postoje. Na SAJMU UMJETNIKA **atp-a** izlažu najznačajniji europski sajmovi i umjetnici, otvarajući tako Europu samostalnim umjetnicima i skupinama. **atp** također obilazi sve značajnije sajmove umjetnika širom Europe, a potom predstavlja švicarskoj publici najzanimljivije produkcije.

**Švicarska - kulturni otok? - zahvaljujući *atp*-u, nikada!**
260 organizatora i kazališta povezani su s Europom, i obratno! Najznačajniji sajmovi umjetnika Njemačke, Francuske, Italije, Holandije, Belgije i Švicarske sastaju se na KONFERENCIJI EUROPSKIH SAJMOVA UMJETNIKA. **atp** inicijativa - suradnja, neovisno o kulturološkim i teritorijalnim granicama.

**Ništa novo na Istoku? - ISTOČNI BLOK *atp-a***
ISTOČNI BLOK čine Mađarska, Poljska, Rusija, Rumunjska itd. **atp** i Pro Helvetia pozivaju odabrane produkcije iz zemalja Istočne Europe na SAJAM UMJETNIKA **atp-a.**

**Pomoć? - *atp* URED!**
Turneje, adrese, institucije, usluge, ljutnja, uvjeti, rokovi, problemi s jezikom - ured **atp-a** za sve se može pobrinuti. Tri predane dame u **atp-u** platforma su za kulturu (+ 41/32/235 085).

**atp? - organizacija:**
12 umjetnika i organizatora iz svih jezičnih i kulturoloških regija Švicarske članovi su UPRAVNOG ODBORA **atp-a.** Organizacijom upravljaju predsjednik **atp-a** i TRIJUMVIRAT u kome su predstavnici iz francuskog, talijanskog i njemačkog govornog područja.

**atp** - postbox 3350 - CH-2500 Biel 3
tel. + 41/32/235 085 -
fax + 41/32/235 072

# METAMEDIJSKI CENTAR PLASY

organizatori: **Fondacija Hermit, Društvo ljubitelja umjetnosti**

1. *Fondacija Hermit* je kulturna neprofitabilna organizacija čiji je cilj podrška međunarodnim projektima otvorenog, interdisciplinarnog i eksperimentalnog karaktera. *Fondacija Hermit* pruža samostalnim umjetnicima te grupama umjetnika pomoć, mogućnosti i organizacijsku podršku za istraživanja, studije, ostvarivanje projekata, razmjene informacija, boravke u inozemstvu, interakciju. Fondacija također potpomaže interdisciplinarne razgovore te distribuciju informacija.

2. Društvo ljubitelja umjetnosti kulturna je organizacija sa sjedištem u Plasyju, koja upravlja Metamedijskim centrom - boravišnim, izložbenim i studijskim centrom za umjetnike iz raznih zemalja i područja djelovanja.

Centar, kojim upravljaju *Fondacija Hermit* i Društvo ljubitelja umjetnosti, pruža mogućnost interdisciplinarnih razgovora profesionalnim umjetnicima, teoretičarima te studentima umjetnosti. Termin "metamediji" odnosi se na djelovanje *Fondacije Hermit* od 1992. godine kada je u samostanu u Plasyju održan njezin prvi međunarodni interdisciplinarni simpozij, Hermit I. Povezivanje tradicionalnog s novim medijima, glazbom, umjetnošću performansa, teatrom, radionicama, izložbama, festivalima i rezidencijama unutar jednog projekta rezultira sintetičkim, informalnim spojem tradicionalnog s novim umjetničkim formama te njihovim socijalnim kontekstima u jedinstvenom okružju povijesnog imanja nekadašnjeg samostana.
Više od 300 umjetnika sa svih strana svijeta sudjelovalo je u proteklim događajima koje je organizirala *Fondacija Hermit*. Iznimna ljepota drevnog samostana te prirode koja ga okružuje idealna su sredina za rad, studije i razgovor umjetnika. Program Centra prvenstveno se bazira na živim formama umjetnosti, eksperimentaciji, interakciji, mnoštvu ideja, umjetničkoj autonomiji, suradnji. Kroz radionice, simpozije i rezidencije, Centar nastoji pomoći idejno povezane ini-

cijative, intermedijski pristup te djela u razvoju. Tehnička opremljenost Centra omogućuje sudionicima projekata rad u prostorima, s različitim materijalima, zvukom, tekstom, kao i novim vidovima tehnologije. Smještajni kapaciteti dopuštaju umjetnicima dugotrajniji rad na projektima, uz interakciju s drugim umjetnicima.

*Rezidentni studiji za pozvane goste Metamedijskog centra otvoreni su za vizualne umjetnike, skladatelje, glazbenike, performere, teoretičare, plesače, video umjetnike, tehničare, pisce, amatere te umjetnike koji djeluju na drugim poljima, koji su u potrazi za mirnim uvjetima za rad ili za susretom s idejama, metodama i projektima njihovih kolega.*

Gosti Centra smješteni su u sobama s kuhinjom, koje je u davna vremena nastavao prelat samostana. Radni prostor uključuje i biblioteku i video-player što umjetnicima daje pristup arhivi Fondacije.

Tehnička oprema potrebna za rad s raznim medijima uključuje monitore, video rekordere, dijaprojektore, filmski projektor 16mm, zvučnu mikseta, reflektore, video-player, opremu za snimanje, kompjutore, pristup na Internet, tamnu komoru i grafičku radionicu. U prelaturi se također nalaze radionice za drvorez te rad u metalu i keramici.

Prostori za instalacije, koncerte i studije smješteni su u baroknom štaglju unutar samostana.

**REZIDENTNI STUDIJI ODRŽAVAJU SE**
od **15. svibnja** do **15. listopada 1997.**
i od **1. svibnja** do **15. listopada 1998.**

Potrebno je poslati molbu s priloženim projektom. Umjetnici čiji projekti prođu komisiju pozivaju se na rezidenciju u Plasy.

adresa:
Plasy - klašter, 331 01 Plasy, The Czech Republic.
tel/fax: + 42 182 2909, fax: + 42 182 2189
e-mail: hermit@plz.pvtnet.cz
http://www.hermcentr.plz.pvtnet.cz

# DasArts

DasArts (The Amsterdam School/Advanced Research in Theatre and Dance) nudi mogućnost postdiplomskog studija za kazalištarce, to jest profesionalce iz sljedeće četiri grane izvedbenih umjetnosti: režija, koreografija, scenografija i mima u svom suvremenom obliku.
Fondacija DasArts ustanovljena je u siječnju 1994. godine pod okriljem nizozemskog Ministarstva obrazovanja, kulture i znanosti. Fondacija djeluje u suradnji s Politehničkom umjetničkom školom u Amsterdamu. Dvogodišnji postdiplomski studij DasArts zasniva se na nizozemskom sistemu školstva, a upošljava domaće i strane gostepredavače te je otvoren zainteresiranima iz svih zemalja svijeta.

### DasArts, Laboratorij

DasArts je laboratorij u kojemu se stvaraocima kazališta sutrašnjice pruža mogućnost rada s teatarskim profesionalcima današnjice i jučerašnjice, mentorima, učiteljima, DasArts koordinatorima i gostima. Studirati na DasArts jednako je ulasku u novu fazu umjetničkog razvoja. Za provedbu takvog eksperimenta potreban je prostor - kako u doslovnom tako i u figurativnom smislu. DasArts omogućava i jedno i drugo. DasArts stavlja naglasak na interdisciplinarne teorije te stjecanje uvida na svim razinama. Studij uključuje područja umjetnosti, politike, kulture, sociologije, povijesti, dizajna, arhitekture, obrade tržišta (marketinga) i reklame. Nastava se odvija putem izleta, seminara, posjeta atelierima, prezentacija, vježbi i grupnih diskusija.
Teorija i praksa, akcija i reakcija, student i ekspert - u DasArts svi su utjecaji uzajamni i dvostrani, i ovaj veliki eksperiment odvija se unutar konteksta tematički strukturiranih blokova, nastavnog plana te, naravno, vizije koordinatora.

### DasArts dinamika

Osoblje DasArts, polaznici studija, učitelji te okolina stvaraju stimulirajuću međuigru kreativnih snaga. U takvoj atmosferi potraga za ravnotežom je prava avantura, što zorno prikazuje i logo DasArts koji je dizajnirao Markus Raetz.
Dinamika koja izrasta iz nastavnog plana DasArts testira se kroz sljedeće, suprotne situacije:
- polaznici za vrijeme rada na zajedničkom programu pokušavaju pronaći vlastiti cilj
- sudionike se uči djelovanju unutar grupe bez žrtvovanja njihove individualnosti
- polaznicima je pružena mogućnost ulaska u nove kreativne i umjetničke vode uz istodobno ukazivanje na stvarna ograničenja koja nameću društvo i budžeti
- od polaznika se očekuje ugovaranje budućih obveza uz istodobno održavanje veze sa stručnjacima i profesionalcima današnjice
- sudionike se iskušava i usmjerava ka istraživanju područja umjetnosti s kojima nisu upoznati zbog sigurnosti koju nudi kontekst "zatvorenog" eksperimenta te stalno nadgledanje učitelja i osoblja
- sudionike se stimulira za otkrivanje srca njihovih umjetničkih identiteta kroz rad u veoma raznolikim, iznenađujućim, ponekad i zbunjujućim multidisciplinarnim programima.




### DasArts Curriculum

Nastavni plan DasArts je interaktivan, opsežan i procesno orijentiran. Parametri njegovog sadržaja izrađuju se kroz informacije dobivene i od sudionika i od mentora/učitelja te ih se razvija tijekom programa. Određena tema karakterizira pojedini blok, na primjer "Umjetnost preživljavanja" (blok 2), "Objekt/Cilj" (blok 3), "Obiteljsko stablo" i "Orkestar Nula" (blok 4), "Kultura i drugi" (blok 5), "Kozmologije" (blok 6). Dinamični program sastoji se od četiri bloka, i obuhvaća dvije godine ili više. Tijekom rada, na sudioničke stimulativno djeluju mentori i koordinatori; posjećuju seminare, ateliere, kazališta, umjetnike, organiziraju vlastite prezentacije. U središtu interesa je uključenost u programe, uz pretpostavku osobnog stava te opravdavanje istog. Uopćeno govoreći, četvrti blok namijenjen je završavanju finalnog projekta. Napuštanje ove osnovne strukture moguće je u dogovoru s mentorom. Blokove nije nužno pohađati po redu, jer svaki blok uključuje vježbe i "provjere" unutar manjih grupa studenata. Kroz sva četiri bloka, studenti sudjeluju u diskusijama i daju sažete opise svoga rada. Tijekom programa te na njegovu kraju studenti podnose usmene i pismene procjene svoga rada mentorima i DasArts koordinatorima. Glavni kriteriji su osobni razvoj i produbljivanje nazora.

### DasArts učitelji i mentori

DasArts mentori i učitelji nastupaju kao tim tijekom svakog bloka programa. Oni predvode profesionalce s područja izvedbenih umjetnosti u Nizozemskoj i iz drugih zemalja, bez iznimke, koji su pod ugovorom na bazi projekta. Nastavne metode uključuju potrebu za dva mentora koji nadgledaju, potpomažu i utječu na sudionike. Kvalitete mentora i nastavničkog osoblja procjenjuju se unaprijed na osnovi njihovih ostvarenih projekata ili produkcija. Oni moraju imati sposobnost čiste procjene ideja i vizija svoga rada, kao autoriteti u svome području. Interdisciplinarni kontekst je ovdje iznimno važna. Osoblje mora biti fleksibilno i spremno posvetiti se tvorcima kazališta sutrašnjice. U dogovoru s DasArts koordinatorima i sudionicima, mentori i učitelji dizajniraju teme i tok programa za svaki pojedini blok.

### Abecedni popis mentora tijekom Bloka 6

Erica Bilder (NL/SAD, blok 6), Marianne Brouwer (NL, blok 6), Anne van Delft (NL, blok 3), Pol Eggermont (NL, blok 6), Hanna Hurtzig (D, blok 5), John Jesurun (SAD, blok 1), Anna Koos (Mađarska/SAD, blok 2), John Malpede (SAD, blok 5), Julian Maynard Smith (UK, blok 4), Bettina Masuch (D, blok 1), Stuart Sherman (SAD, blok 3), Jeanette Smit (NL, blok 4), Bruno Verbergt (B, blok 2)

### Abecedni popis učitelja tijekom Bloka 6

Bram Aangstrom (NL), Kamil Abbas (CH), Fabrizzio Andreekka (I), Tone Avenstroup (N), Vincent de Boer (NL), Terts Brinkhoff (NL), Adam Broomberg (SA), Batheth van Loon (NL), John Bell (SAD), Peter van Bergen (NL), Ken Campbell (UK),

Guy Cassiers (B), Joe Chaikin (SAD), Ping Chong (SAD), Hans Petter Dahl (N), Johan Doesburg (N), Arnold Dreiblatt (SAD), Hein Eberson (NL), Kaipo Frias (Hawaii), Norman Frisch (SAD), Nancy Gabor (NL, Pauline de Groot (NL), Jan van Grunsven (NL), Peter Halasz (Mađarska/SAD), Frans de la Haye (NL), Edwin dan der Heide (NL), Danny Hoch (SAD), Pierre Alain Hubert (F), Theo Jansen (NL), Paul Jeukendrup (NL), Murk Jishoot (NL), Trine Falch Johnnessen (N), John Jordan (UK), Pualani Kanahale (Hawaii), Tadashi Kawamata (Japan), Marianne van Kerkhoven (B), Jorgen Knudsen (N), Kathrin Klausing (B), Paul Koek (NL), Anja Krans (NL); Sardono W. Kusumo (Indonezija), Govidan Kutty (Indija), George Lawson (NL), John Malpede (SAD), Gura Mathiesen (N), Fenancio Mbamde (Mozambik), Alexander Melamid (R), Rudy van Meurs (NL), Dandi du Midi (NL), Matt Mullican (SAD), Alida Neslo (NL), Sybolt Noorda (NL), Mike Pearson (UK), Susanne Piet (NL), Fred Pommerehn (SAD), Dick Raaijmakers (NL), Marie-Antoinette Reuten (NL), Jan Ritsema (NL), Michael Romanyshyn (SAD), Loek van der Sande (NL), Eran Schaerf (NL), Julia Scher (SAD), Peter Schumann (SAD), Colleen Scott (NL), Peter Sellars (SAD), Chiel Snijders (NL), Johan Simons (NL); Adam Soch (SAD), Carlo Spoldi (I), Ivan Stanev (Bugarska), Rieks Swarte (NL); Ronald van Tienhoven (Litva), Robert Wilson (SAD), Andrzej Wirth (D).

**Dobivanje MAD diplome**

Da bi dobio MAD diplomu (Master of Arts from DasArts, tj. magistar DasArts), student mora uspješno završiti tri bloka. Procjenu vrše DasArts koordinatori u suradnji s mentorima i učiteljima. Procedura je ista i kod završnog projekta, koji se obavlja izvan prostora studija tijekom bloka 4 (blokovi 3 i 4 mogu se kombinirati u dogovoru s koordinatorima tečaja).

Završni projekt može biti definiran kao prezentacija ili ga sudionici mogu zamisliti, provesti i usmjeriti kao produkciju. Sudionici moraju podnijeti prijedlog završnog projekta. Projekt mora sadržavati sve detalje vezane za dizajn, produkciju i prezentaciju, te snositi potpunu umjetničku i organizacijsku odgovornost neovisno o tome ostvaruje li se projekt samostalno ili u koprodukciji. Jedan sudionik može podnijeti nekoliko prijekata, ovisno o različitosti njihove forme, sadržaja i razvoja. Što je najvažnije, sve su prezentacije javne. Od sudionika se također zahtijeva podnošenje pismene izjave ili "bilješki" o njihovim planovima za budućnost. Ostali uvjeti specificirani su u pravilima i regulativima Višeg obrazovnog studija.

**Uvjeti za sudjelovanje**

Sudionici DasArts programa moraju imati završen relevantan studij i/ili stečeno iskustvo u poslovima režije, scenografije, koreografije ili suvremene mime. U posebnim slučajevima primaju se i osobe iz drugih kreativnih disciplina. Sudionici DasArts nastavnog programa ulaze u fazu umjetničke tranzicije. Da bi bili primljeni, moraju izraziti svoju motiviranost za upuštanje u nove smjerove te priložiti dvije preporuke.

Cilj prijemnih razgovora je upoznavanje s potencijalnim budućim sudionicima te utvrđivanje u kolikoj će mjeri - i kako - DasArts pomoći u njihovu razvoju. Također je važno utvrditi što i koliko je sudionik voljan pridonijeti razvoju drugih.

Materijal skupljen u ovim razgovorima također utječe na stvaranje porgramskog sadržaja svakog bloka. Svaki individualno sačinjeni blok traje deset tjedana (bez pripremnog perioda). Nastava se održava na engleskom. Od sudionika iz drugih zemalja očekuje se svladavanje nizozemskog onoliko koliko je potrebno za rad. U tu svrhu mogu zatražiti organiziranje jezičnog tečaja od strane DasArts, koji sudionici sami moraju platiti te pohađati u slobodno vrijeme.

**Školarine**

Upisani studenti plaćaju školarinu. U školskoj godini 1996-1997. ova je iznosila NLG 2.400 godišnje. Novoupisani studenti plaćaju za cijelu akademsku godinu, iako ulaz u drugi blok ovisi o pozitivnoj ocjeni prvog. Pristup svakom bloku procjenjuje se individualno. Plaćanje školarine na rate moguće je samo za cijelu akademsku godinu. Studentima koji dokažu da ne mogu pronaći drugi izvor financiranja, može biti dodijeljena pomoć na šest mjeseci u najvišem iznosu od NLG 850 mjesečno, koja se daje u dogovoru s Ministarstvom. DasArts koristi svoj budžet za financijsku potporu na ad-hoc osnovi. Ova plaćanja, međutim, ne mogu biti usmjerena ka plaćanju školarina.

DasArts također pomaže kod pokrivanja troškova nastalih kroz rad na svakom bloku. Studenti mogu aplicirati uz predočenje plana i budžeta koje moraju odobriti koordinatori studija i DasArts financijski direktor.

Jedan dio budžeta odvaja se i za završne projekte. I ovdje se iznosi odobravaju na osnovu podnešenog plana i budžeta. Završni projekt provodi se pod nadzorom odabranog mentora.

**Objekti**

Okružje DasArts pruža inspiraciju. DasArts ima na raspolaganju različite prostore za eksperimentiranje, brojne studije, stanove, manje prostore za odmor ili rad, te pozornice. Studentima se pruža mogućnost rada s video, audio opremom, kompjutorima i ostalim medijima. DasArts također posjeduje veliku knjižnicu u razvoju i opsežnu video zbirku. Osim nabrojenog, DasArts nudi studentima i mnoštvo popratnih programa, često u suradnji sa studentima.

**Osoblje**

Ruud Van den Akker - upravitelj objekta
Lieve Baert - zajednički poslovi
Juul Beeren - studentska služba i razvoj
Ritsaert ten Cate - direktor
Marijke Hoogenboom - razvoj komunikacijske i umjetničke politike
Noor van der Plas - produkcija i tržište
Corine Snijders - organizacija i razvoj

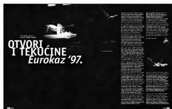
Za dodatne informacije kontaktirati Juul Beeren

**Adresa:**

De Amsterdamse School
Advanced Research in Theatre and Dance Studies
Postbus 11394
1001 GJ Amsterdam
tel: + 31 20 597 4461
fax: + 31 20 597 4460
e-mail: dasarts@xs4all.nl

# ORIFICES AND FLUIDS Eurokaz '97

Bojana KUNST




The fact that at the end of the 20th century there is no form or material left unchallenged by the contemporary art reads already as a cliché. Just as it became a platitude to say about contemporary art that, with its interventions into representation procedures, it is tearing apart the firmly fixed structures, invading, indeed, even the human body as the last field that still gives some illusion of untouchability, or rather, of touchability under certain rules. Following that clear (at least, at a first glance) evolutive line of artistic self-questioning and reflecting on one's own structure, we are coming to the most radical strategies, one of which is certainly the performance, or its even more radical form, "body art", which with some of its forerunners already in the 70's and 80's (Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramović) and the contemporary artists of the 90's (Ron Athey, Laurence Steger, Annie Sprinkle, Orlan, Franko B, etc.) obsessively explores penetration of the real, the wound, the incision and the hole, in short, with the use of harsh procedures it re-examines the body itself and its representation, thus continuing with the tradition of radical presentation of the body on stage and exposure of all its epidermal, secretory, fleshly and sexual analogies. So, we could talk about a contemporary phenomenon which deals with the body and the problems of bodily identity in a most radical way, which speaks about the body most directly by using it as a material, as an explicit tool of expression, even when by doing that it clearly makes the incision into its corporeality as such. In a way, Annie Sprinkle, Ron Athey, Laurence Steger and others, continue with their work the bodily performance of the 70's, when by violent modernistic re-examination of form and means they challenge even the body itself, the strategies of its presentation, representation and shaping, the very structure of stage presentation dictated by the body and the identities produced by the worn out representation models. The strategies are becoming radical in order to achieve transposition and destruction, so that we could perceive that what is hidden behind the outer shell of the body, that what is secretly inscribed into it, determining its form, as well as in order to finally confront the identity, which, so to speak, is always penetrating the artistic form through the back door and with its realistic invasions remains for ever problematical. On one side, we can notice a concrete use of the body as a material, both, visual and expressive material within the space, which in contact with new technologies (video, computer, etc.) achieves new formal dimensions and new modes of existence, to which the phenomena like space and time, internal and external, are no longer quite as important as they used to be.

The most significant contemporary phenomenon in that direction is certainly Australian artist Stelarc, who is using the body as pure material, thus reflecting the status of the body in contact with new technologies. On the other side, in the 70's the body was opening primarily as the reading material or the text of political discourses that were inscribed into it, as an attempt in the first place of female artists of feminist orientation, to expose it and liberate it from the clichés of sexuality, of male/female body differentiation, of body as product, etc. Some of the connections between the performance of the 90's and the beginnings of the aggressive re-examination of representational strategies appear as clear and correctly placed; the representatives of body art are challenging in the first place the body itself, thus continuing the problematization of its dis-play, an accelerated process that began in the 70's. But in spite of that, the question and dilemma still remain: is it really possible to perceive performers like Athey, Sprinkle, Steger, Orlan, etc. and to discover the meaning they are trying to mediate in the light of self-examination of artistic forms, that is, are they still the part of modernistic tradition of de-structure and consequently, of the very structure of the body. It seems, namely, that somehow we cannot place them into that tradition of artistic self-examination, their structure is a lot more "traditional" (in fact, the reflection of structure itself appears to be unnecessary), their reflection is not directed at the artistic event as such, their thought is not occupied with the presentation structure. Instead, they are flirting with classical forms and triviality, leaving an open door for kitsch and bad taste, and provoking because of that (in a period of a general conservative impetus or at least,

its foreboding) even more strongly the intriguing reactions. So, in that case, where could we place the performance art of the 90's, or more precisely, how could we explain its radical strategies?

Certainly, the matter here is no longer the reflection on artistic form itself. On the contrary, the performances of the 90's are mostly using classical forms, without penetrating into their structure, that is, without exposing the structure with its fractures, invasions or presentation seams. The performances of the 90's are no longer seen/interpreted as structural networks of which we cannot say very much, that is, they are no longer perceived as self-reflections of one's own form. When we watch the performances of Jerome Bell, Ron Athey, Annie Sprinkle or Laurence Steger, we can see that they are characterized by an almost classical dramaturgy, which is perversely arraying them into a classical theatrical performance, using clichés and classical patterns of storytelling and presentation, as well as some of the most established and most obdurate forms of theatrical representation. Consequently, the focus of interest in the performances of the 90's are is not directed at the form of representation, in fact, to a great extent the artists are using those models which they have at their disposal. Annie Sprinkle is using simple didactic models in her performance "Post Porn Modernism" (1990) - in my opinion her best stage creation - and is plainly demonstrating all forms of sex in "Hard-core from the Heart - My Film Diary of 25 Years as a Metamorphosexual", the performance seen at the last Eurokaz, wherein in a didactic monologue she bares the hierarchic scale of progress from all possible sexual positions and relationships to the spiritual love, sprinkling in a few additional words about freedom, all-encompassing universal love and similar matters. Jerome Bell, Laurence Steger and Ron Athey are using theatrical forms, from such which are closer to physical expression and mime (Jerome Bell) to the allusions to the cabaret, the ritual (Steger, Athey). So, there are no problems with reading or structure, all those works are highly communicative on the form level and attentive of the audience as an important factor in the process of achieving the so called catharsis. So, we could say that here we have an almost classical relationship, which is, exactly because of that, even more provocative and penetrates even more effectively some questions about the art itself. Remember the censuring experienced by the American photographer Robert Mapplethorpe in connection with his photographs, when the critical judgement of Mapplethorpe as the master of classical form was used as the strongest argument against the intended censoring of his Cincinnati exhibition in 1990. We could hardly say that in these manifestations we are confronted with political and ideological strategies of the body, the strategies which would somehow expose the associated body (female body, homosexual body) and which would try to read the discourses beyond it, what was one of the fundamental characteristic of the performance eruption in the 70's. The analogy on this level does exist, the body presented to us is most frequently some marginal body (a body of a prostitute, of a homosexual or transvestite, a body subjected to domination and subjugation), already problematical as such, if we put it into a certain representative model. We could say that it is in itself a political body, because by persisting in showing us its marginal position, it makes certain statements and takes stand in relation to some traumatic areas of its existence. In spite of the use of the real body, which is constantly widening the circle from which it comes, the political statement is not that chief statement that we are following on these bodies, because in these performances there is no strong desire for destruction of representation, or the mode of presentation, there are no allusions to reading of the hidden meaning, no allusions regarding pertaining to certain groups or courses of ideas. These performances are not examining the perspective (viewer's perspective), they do not transpose that perspective onto the hidden areas, although it may seem so at the first glance. Consequently, the invasion of the real actually hurts (it also hurts us, who are watching it), but it does not offer any signs for political reading, moreover, each of the invasions of the real is placed into a clear stereotype, into a ready-made presentational network, which reveals nothing of a kind, nothing hidden, nothing politically problematical, nothing ideologically discoursive.

Quite the opposite, these creations seem to disclose no other associations but the association to one's own person. The body, with all its fluids and orifices (which are the two most traumatic lines of self-exposure: one reaches into the fluid elusiveness and ephemerality of the body, the other offers the opportunity for a curious glance into its interior) is primarily a private body, it is first of all "my body", that is, the performer's body, the body of that person on the stage. This is the body inside of which an ex-hibition of identities is going on, in other words, the body that determines the identity of the performer, that has performer's Self inscribed into it.

So, we are watching an explicit body and the person inhabiting that body; most performances of the 90's do not contain any distance towards performer's own body, any distance toward performer's own person, quite the opposite, they are proudly (even egotistically, assaulting our stomachs) showing it, exposing it and extending it, talking about the values of the identity exhibited on stage, which are somehow all circled around simplified New Age phrases about love, freedom and liberation of spirit. So, the viewer is constantly receiving a combination or mixture of the real and the fictional; on one side, his eyes are easily penetrating the real body, his stomach is, more or less sensitively, reacting to Athey's performance of administration of enema, his piercing of various parts of his body and

similar, while on the other hand, exactly this identity of the performer is producing fictional elements, which are not in the least unnatural or reflected, but strictly stereotyped, both in their form (monologue, didactic moralizing) and content (which is, in addition to already mentioned New Age values, dealing with religion, sin, absolution and similar). What is this, then, what we are watching? The egotistical self-exhibition which fascinates because of its invasion of the real - where we cannot avoid being shocked one way (agreeing) or another (disagreeing) - or the self-exhibition of the identity which penetrates the very essence of the contemporary problems of identity and the body in general?

Both, Ron Athey and Orlan are performers who can, without any doubts, convince us of the second half of this rhetoric question. That in that case it is impossible to incise the body just like that and that penetration of the body can be read also as reflection of a hunt for identity and the body. Or: how these two things can still today stand together, without making it appear altogether overly problematic? "My body", showing itself with secretions and orifices, represents also a desperate reflection of a demand for establishing of the identity, for establishing of one's own body, which would allow us the possibility to install ourselves into it, such as we are, and the identity of the body, which would allow us to shape it after our own image. Exactly because of that, it is possible to find in these performances the above mentioned relationships (more conflicting than not), a direct combination of fictive (classical forms) and real (strictly earnest) where body appears both, as the object and the subject; where the difference between presentation and appearance is constantly being destructed, it is also possible to perceive the constant transition between the real and the fictive subject. Consequently, the body art performances are the performances of an exhibited identity, which through radical interventions constantly escapes the reality (slashing of the skin, injecting of enema into the bowels, sexual intercourse on stage) in an attempt to finally catch its body there, and - at the same time - they are exhibitions of the body that in desperate search for its identity is crawling more and more into fiction, into a fictive image, into a cliché.

Somatic visibility is that essential strategy, within which "my body" , my identity, could finally be found; it is an open wound, mirroring "my Self". The question is whether this encounter of the body and the identity is ever successful. Therefore we can also view those performances as a paradoxical answer to the universal loss of the body in the modern times, we can read them as an awareness of the body as the last sanctuary, where for quite some time already there is no place for subjectivity. The body is becoming less and less the space for individuality, for difference, we are progressing, more and more, toward that state of things when all of us will have the same body, eat the same food, enjoy the same pleasures (using the proper protection, of course) and as there are no longer any secrets about the body in our everyday life, the secretiveness on stage would be simply phony. Consequently, we can view these performances as a desire to recolonize the body with subjectivity, to refill it, to achieve its individual characterization, as a desire for freedom of specific stigmatization. Nowadays, when it has become normal to do things without the body (virtual technology, etc.), when it has become almost impossible to differentiate between the body and its image, when bodies are becoming more and more the epidermal sacks, those artists are telling us that the body is still traumatically here, that our fundamental conflict with the body is still unresolved and that it can still fatally mark our personal tragedy, pleasure, illness or destiny.

*Bojana Kunst is the dramaturgist and theatre critic from Ljubljana.*

# TOWARD THE MATERIALISTIC THEATRE

Aldo Milohnić




***There is something rotten in the state of Denmark.***
***W. Shakespeare, Hamlet***

***There is something rotten in this time of hope.***
***H. Mueller, Hamlet Machine***

***The whole of Setchuan is an ordinary pile of shit.***
***B. Brecht, The Good Man From Setchuan***

Is Brecht (still ) "our contemporary"? Are his plays still worth showing or should we take seriously that statement of his former disciple Heiner Mueller, who has said, let's say, in a "moment of weakness", that we should forget the entire Brecht's opus, retaining as the only trump card just his unfinished text about Fatzer? Could one fragment really carry more weight than the entire opus of one of the greatest and most productive dramatists of the 20th century? And if this bold statement of Heiner Mueller is unjustified, how then to explain the dropping of interest for Brecht's texts in, for instance, theatres in Slovenia (since I don't have sufficient information, I dare not say the same for Croatian theatres, although I presume that at the moment the appreciation of Brecht in Croatia is just as low as in Slovenia)? Or could it be that we feel closer to the classics of previous centuries than to Brecht, that classic of "our" century?

With his book *Shakespeare Our Contemporary*, Jan Kott has caused a real confusion in that theoretical mastodon called "shakespeareology". However, Kott has not confused only the authors of shakespearological studies, but also the directors, who at that time (the book was published in 1965, in Warsaw) were frequently reading the contemporaneousness of the Great Elizabethan merely through the visual. To Kott, the contemporary quality of Shakespeare was not in director's (or costume designer's) decision to dress Hamlet in jeans, but in the immanent political quality of his plays. Kott has recognized Shakespeare's contemporaneousness in the always present, "transhistorical" turning wheel of the "Great Mechanism", which carries the kings, tyrants, politicians and other rulers up to their bloodied throne (Gyoergy Lukacs, one of the first attentive readers of the German edition of Kott's book, could never forgive him that, because in his opinion Kott avoided to put Shakespeare into a historic perspective). Still, after that famous and today already classic book, no one dares to say that Shakespeare is out of date or that he has nothing more to say to the present time, or that he is not, let us say, asking questions that could be of relevance to the - to quote Brecht - "audience that is actually today earning today's money and eating today the today's beef".

The programme brochure that will soon be printed for a forthcoming new theatre production of Moliere's *Tartuff* in Slovenia should include also an essay by Rastko Močnik, entitled: *What is Moliere to us, what are we to Moliere?*. In that text, which I have read only as the manuscript (so, I cannot vouch that the author won't make some changes before publishing it), Močnik maintains that "as it seems, if we want to find Moliere, our contemporary, theatrical stage is the place where we should look for him, within that tamed space between the canonical text of the European culture and the baneful vulgarity of the European daily reality". All that "classicist colouring" (hats, wigs, silk stockings, bowing...) represents not only a social convention, but also "the stage presentation of a culture, which to us, today, has become so distant that we do not feel it as something that we have ever lost". When it comes to "our Moliere", says Močnik, "the modernistic effect of wonderment is already inscribed into the historical authenticity of Molierean staging standard". What Močnik intends to say is that exactly this "otherness", this "distance" from Moliere is offering us an exit from the "false self-explanatoriness of the everyday experience", since these false evidences are only "the chains of the ruling ideology". Moliere belongs to us and our time "exactly through that what in his time has made him a stranger", through that what made him different, because of which he was not "the child of his own time". Moliere can be "our" only inasmuch "as we are able to distant ourselves from our time, its culture and its barbarism".

It may, perhaps, sound as a paradox, but exactly in this point it is possible to defend Brecht against the assaults of theatrical "mainstream". Brecht knew how to keep himself above barbarism of his time - that should be undisputable, because it is clearly evidenced both, by his work and his biography. Can we, however, claim this to be sufficient reason or justification for "contemporaneousness" of his plays? What could be the meaning for us today of some "popular play" like *Mister Puntila and His Servant Matti?* The generation, that didn't have the opportunity to experience the servitude, perceives Puntila, perhaps, only as the ridiculous fat man who enjoys his beer a bit too much. If this is all that we can draw from this text, then it is certainly better to reach for some "more modern" comedy about the life of "common people" from around the corner and forget about this "folksy play" about some drunken owner of a large estate. However, if we read *Puntila* along with another one of Brecht's "exotic plays", *The Good Man from Setchuan*, we shall open for ourselves the new possibilities of reading and consequently, we shall be "digging out" new layers of his "contemporaneousness".

For the beginning, it is good to know that both plays were written in the early 40's, during

Brecht's stay in Finland, one of the countries where he has taken refuge from the Nazi persecution. This parallel writing of both plays is somehow "reflected" in the similarity of the position, or better said, in the "structural places" taken by the leading characters in both, *Puntila* and *The Good Man*. Puntila is the landowner with "two faces": when he is in his cups, he is generous and open-handed, but when he "returns to his senses", he is again the cruel and tight-fisted lord of the estate. The Setchuan prostitute, Shen Te, to whom the gods, in their search for good people, have given the role of the "angel of suburbs", is also intoxicated, not with alcohol, but with the desire to perform the good deeds and help the poor, but nevertheless, she is forced to disguise herself into her ruthless cousin, Shui Ta, every time when her generosity, this saving straw that so many desperate people try to grab, threatens to ruin her little store. Both, landowner Puntila and the store owner Shen Te are doomed to such schizophrenic behaviour, because they are forced into it by the structurally schizophrenic system. This is not the matter of conflict between "reason" and "emotions" in both leading characters - this would satisfy the "pre-Brechtian" dramaturgy. Brecht's interpretation surpasses the level of "individual psychism" and aims to formulate a materialistic critique of structural effects of capitalism. Puntila and Shen Te cannot jump out of their own skin: that what he "does wrong" in his drunken states (gives jobs to unemployed, promises marriage to women, gives money to Maatti ...), Puntila has to "correct" when he sobers up (mercilessly dismisses workers, forces the women to leave the estate, insults Matti and takes from him the money he gave him ...); Shen Te can be "good" (feeding and taking care of the poor) only if from time to time she allows her "mean" cousin to take over (who has no pity for the poor and "saves" them by exploiting them maximally as his daylabourers). The good-natured drunkard can continue to exist only if he is occasionally replaced by the sober landowner; the prostitute can be praized as a saint only if she is financed by the ruthless and exploiting entrepreneur. "Where I am, there he cannot be," says, somewhat in the "Freudian" vein, Shen Te.

"I will not let myself be forced to cruelty," boasts drunken Puntila and scolds the competitor who has tried to "take from him" one unemployed daylabourer at the manpower market, calling him abusively "you capitalist", but as soon as alcohol evaporates from his brain, he is again that "rational" and pitiless landowner, who is determined to defend his private property from "destructive elements" - daylabourers, maids, paupers. And Setchuan gods are only interested in morals, not the economy and so, they make "the angel of the suburb" into a moral authority on the basis of economic exploitation, because, as Shen Te desperately states: "no one has managed to help one poor devil, without tramping over dozen others in the process".

These, and many other similar aphorisms could, perhaps, indicate annoyingly moralizing tone of Brecht's plays. Indeed, isn't he really just a concealed traditionalist, "selling" his morals and cheap didactic in a cellophane wrapping of a "wonderment effect", "gestus" and other catchwords? After all, we know that Brecht was constantly reproached that he has contaminated theatrical art with ideology, that he has used his theatre for political agitation, that the didacticism of his epic theatre is too dogmatic, etc. Well, what is it, actually, that is being ascribed to Bert Brecht as his greatest sin? What makes Brecht so different from majority of other dramatists and theatrical reformers? To put it simply, that what separates him from the others is that he has brought the ideology - unavoidable in any work of art - to the surface, he has thematized it, has "put it on the agenda" and thus has made its interpolative effects "strange", such as to "cause wonder". In Brecht's work ideology is no longer covered by thick layers of form; his artist's position is "deobjectivized" exactly by the fact that he dared to sin against the golden rule of the "autonomous art", prescribing that political position must never be made too obvious, that it must always be somehow masked, vowed into the form and other subtleties of artistic expression.

It would be quite unnecessary and unproductive to defend Brecht by, for instance, trying to blunt the political point of his dramaturgy, hoping to make it in this way more interesting for those favouring the "pure form". This division into "politics" ("content") and "aesthetics" ("form") equals a wrongly formulated question: if the question misses the point, the answer cannot be relevant, either. "It is unnecessary to remind of the political importance of the theatre, stressed by Brecht; moreover, we must protect it, we must free it from all 'aesthetical' simplifications and redemption to which it is often subjected on our stages: only then it would be able to produce a successful effect", warns Guy Scarpetta in his essay *Brecht and Artaud*. Theodor Adorno expresses similar opinion in his text *Engagement*, although he is otherwise taking rather critical stand in relation to Brecht's theatre. According to him, Brecht's weakness is, for instance, in his striving to achieve the "primacy of didacticity over the pure form" and allowing at the same time that his procedure becomes "a formal mean in itself", so that "suspended form" returns in a different shape. We could, perhaps, relativize this objection if we accept Močnik's thesis that the art is being produced within ideology, but the art itself is not ideology. "Art's autonomous position, definitely secured in l'art-pour-l'artism of the 19th century, has directly provoked the question about the art-ideology relationship: the question of ideological moment in art has become expressly pointed exactly when the art has become an autonomous ideological sphere", says Močnik in his introduction to Slovenian edition of Hauser's book *Art and Society*. With this, it began to be possible to produce the art within it's own,

independent field, functioning as it's "ideology field", which enabled it to "cut an internal distance into this field, to open the space for the effect of the field's own controversies". We are not inclined to interpret the ultimate scope of Brecht's intensification of the controversy between the form and the content - which, according to Adorno, has the character of a dialectical procedure - as creation of some new "synthesis", we prefer to interpret it as his persistent "cutting" into the field of art as "ideology field", or to use his own wording, as "estrangement" of the sphere of art as unproblematic, "spontaneously-ideological", ahistorical field of "evidence".

Unlike Adorno, Louis Althusser has recognized the real shifts and material effects produced by Brecht's theatre. His polemic reply (*Piccolo, Bertolazzi and Brecht. Notes About The Materialistic Theatre*) to the Parisian theatre critics, who have unisonally attacked the performance of *Piccolo Teatro* from Milan, directed by Giorgio Strehler and shown in *Theatre des Nations* in Paris, 1962, became one of the fundamental theoretical texts about the materialistic theatre. For Althusser, the essential quality of Brecht's theatre is his "latent desymmetrically-critical structure" or "behind-the-scene dialectic structure" and exactly this "decentered structure" is "essential for every attempt at materialistic theatre". Materialistic theory rejects the possibility of ideological consciousness, which would, thanks to some "internal dialectic" be able to "step out of itself", because "*there is no dialectic of consciousness in a strict sense* (...) because the consciousness does not reach reality through its internal development, but through radical discovery of that what is *other than itself*". In that sense, maintains Althusser, Brecht has turned upside down the problems of the classical theatre, wherein - with exception of Moliere and Shakespeare - the "material contents" are in "close relationship" with the "unity of self-awareness" of the character in a drama, which again dominates over the other three dramaturgical "unities". Brecht has broken away from these formal presuppositions of the "classical" aesthetics "exactly because he has before that cleared away their material conditions". Brecht's project is the "critique of spontaneous ideology", what could be another name for his concept of the "wonderment effect". In that, Althusser finds the explanation why is Brecht "necessarily excluding self-awareness (and its classical derivative: unity rules) from his plays as a formal condition for ideological aesthetics".

With Althusser we can go a step further in our contemplation of Brecht's "epistemological cut" in the field of dramatics and the theatre. In his article *On Relationship Art vs. Cognition and Ideology*, Althusser explains the specific difference between art and congnition. In one of his sentences he casually mentions the phrase "putting on the agenda", which seems to us to be of essential value for understanding of the relationship between art and ideology. The method used by every art consists of, roughly said, the themes and thematic complexes offered by the art in a form of "evidence" and "consumed" by receiver. The art is asking questions in the ideological manner, in the manner of "spontaneous ideology". It is not the art's task to support these "evidences" with the use of scientific apparatus or to fight its way along the difficult paths of cognition in order to reach the "conclusions". What we expect from the art is simply to enable us to "see", to "recognize" or to "feel", simply to "serve" to us, to "put on the agenda", all that what the artist spontaneously (*naturwuechsig*) recognizes as relevant, unusual, problematical, different, significant, personal, etc. The art is not merely mechanically, inertly located among the other "ideological apparatuses"; much more than that, every art - regardless of whether we shall proclaim it as "engaged", "political", "formalistic", "l-art-pour-l'artistic" or something else - produces ideological effects. Brecht's plea for a critical and active viewer of the materialistic theatre, who should at the end of performance, in "real life", take over the role of the actor and "finish" his open-ended, anti-happy-end plays, is frequently interpreted in a simplified manner as his agit-propism, or at the best, as an "evidence" of the boring ideologized nature of the anti-identificational and anti-illusionistic technique of his epic theatre. However, warns Althusser, this distance between the actor and the viewer, so essential for Brecht, is not only the result of anti-identification and anti-illusionism, more than that: "the dynamics of the latent structure produces this distance in the drama itself".

So, it isn't true that Brecht's theatre is ideological theatre, while, for instance, the neoformalistic theatre of Robert Wilson, geometricized theatre of Jan Fabre or the technicistical dance theatre of the North American type is some sort of "non-political" or "non-ideological" theater. Of course, the ideological effect is different, but the ideology effect is always the same. Brecht's theatre explicates very clearly, for many, even too banal, it's political standpoint (although one should not forget his "behind-the-scene dialectic", which, in spite of obtrusive didacticity, still leaves the possibility of different interpretations), while the "neo-formalists" seem apolitical at the first glance: they emphasize the form, the art history and the distance in relation to political or ideological agitation. However, there is no "innocent" art, there are no "innocent" subjects. Even when the artist's message is "misinterpreted", when the interpretation misses the artist's "original intentions", the artist remains unavoidably caught into the net of ideology. "When we talk about ideology", maintains Althusser, "we have to know that ideology penetrates all human activities and that it is identical with the very 'experience' of one's existence". Anyway, if we are not interpreting ideology as a "warped consciousness", but as a "social bonding", this would open new possibilities for reflecting

upon the "ideological effect" of the artistic practice as the "bonding" between the auditorium and the stage, that specific ideological "weaving", which constitutes community-in-institution.

At the end, we shall return once again to Althusser's seemingly casual phrase "putting it on the agenda" (which is, to be sure, stylistically repulsive and semantically saturated with jargonistic connotations, but is nevertheless theoretically productive) in order to indicate, on the concrete example of Slovenian theatrical practice, the disturbing fact that to our theatrical workers - who persistently fail to find the way to "distance themselves from our time, its culture and its barbarism" - Brecht is still just a "stranger".

The credit for one of the lately very rare stage productions of Brecht goes to the Slovenian director of the younger generation, Matjaž Berger. The performance, based on the Brecht's text *The Life of Galileo*, was produced by *Mladinsko gledališče*, and staged in the manner of ambiental theatre in the big reading room of National and University Library in Ljubljana. We do not intend to go into a detailed analysis of that production, although it would certainly deserve it, however, here we shall direct our attention only to the director's first "creative" act, that is, his selection of the text. Why, indeed, did Matjaž Berger decide to "put on the agenda" exactly that text from the Brecht's ample opus and not, for instance, one of the texts that we mentioned in the first part of this article? What it means, in today's Slovenia, dominated by the ideology of liberalism and barbarous capitalism, to put on the stage this particular drama about so called "individual freedom", when it is quite obvious that this "individual freedom" is today primarily limited to "freedom" to privatize eagerly everything produced by the "community", that hated "totalitarian spectre" that has already haunted the classical liberal theory? Where lies the sense of this staging of an apotheosis of human rights in this time and space, when this is actually the official ideology, which as the "victor's ideology" leads this *"Drang nach Osten"* at the end of the 20th century? This "putting on the agenda" of these and none others "material contents", although they are not thematized in the manner of critical problematization, but "aesthetized" into an unquestionable apologia, can be interpreted, here and today, primarily as a reproduction of the ruling ideology, the ideology of the new "transitional" gentry. The situation becomes even more dramatic when we add the fact that Berger is, otherwise, regarded as one of the few, if not the only one, "Brechtian" of the younger generation of theatre directors in Slovenia. One cannot but "wonder" at the fact that none of the younger Slovenian directors, from whom we would rightly expect more progressivity and sagacity, has "recognized", for instance, *The Good Man from Setchuan*, as the text which presses the most sensitive nerve of the restaurated capitalism - the irreconcilable collision of private property, tolerance and solidarity. It seems that by analyzing the systematic closing of eyes of Slovenian directors before "material contents" of the "transitional" society, it would not be unreasonable to think about the censorship in a Freudian sense, the one that operates in an unconscious, systematic manner, producing in this way "material effects".

Lofty academical disputes about the perilousness of Brecht's "didacticity" for the idea of "free individual choice", the highest sanctity in the catechesis of classical liberal doctrine, cannot essentially harm the materialistic conception of the theatre. Defying that vulgar interpretation of Brecht's work, we shall close this article with the intentional emphasizing of the hated "didacticity": "Instead of merely being good, try / To create the situation which makes goodness possible, or even better: / Which makes it superfluous!" - these are the verses from Brecht's poem *What is the Purpose of Goodness?*, that preceded *The Good Man from Setchuan*. Use these verses as a test for your understanding of the materialistic theatre: should they appear to you as boringly didactic, self-evident, evidently unproblematic, you can be sure that you still have a long way to go before you can even begin to comprehend the materialistic theatre. So, if they don't want to show you Brecht - so appropriate to the time in which you are living - in the theatre, still, as the Actor will say in the last scene of *The Good Man from Setchuan*, "there must, must, must be some good ending". Therefore, for the beginning, you could, perhaps, take some of the Brecht's work and simply - start reading.

*Aldo Milohnić is a theatrical theoretician from Rijeka. Presently, he lives and works in Ljubljana.*

# BRECHT: BEARING, PEDAGOGY, PRODUCTIVITY1/

**Darko Suvin**, McGill University




*Gegen Abend fand mich Brecht im Garten bei der Lekture des Kapital. Brecht: "Ich finde das sehr gut, dass Sie jetzt Marx studieren - wo man immer weniger auf ihn stosst und besonders wenig bei unsern Leuten." Ich erwiderte, ich nahme die vielbesprochnen Bucher am liebsten vor, wenn sie aus der Mode sein.*
Benjamin, *Gesprache mit Brecht*, 25/7/1938

Toward evening, Brecht found me in his garden reading *Capital*. Brecht: "I find it very good that you are now studying Marx - when he's met with ever less frequently, and especially among our people." I answered that I preferred to take up the frequently mentioned books when they were not in fashion."
Benjamin, *Talks With Brecht*, diary note of 25/7/1938

**0.**

It is well known that Bertolt Brecht focused during his whole life on a **thinking capable of intervention (eingreifendes Denken)** through the condensed and displaced guise of poetry and art. My thesis in this paper is, first, that the red thread or central insight which unites all the periods and all the genres of his work and life was the concept of **Haltung**, posture-cum-attitude, stance or bearing; and second, that after his maturation, i.e. ca. 1928 on, one of the principal ways he thought of such socialised understanding or learning was formulated in a semantic cluster around the concept of **pedagogy**, but that this concept was dropped after his emigration and replaced by meanings clustering around a redefined notion of **production**. A few other key overarching rubrics could perhaps be found. I shall here mention only, in order to get it for this paper out of the way, the term of **Wissenschaft** (science), foreground in his most finished and deservedly famous but (as usual for Brecht) open-ended and not final theoretical tractate, the *Short Organum for the Theatre*.

**Wissenschaft** is in German, first of all, much wider than the English term of "science" (see Suvin *"Notion"* and *"Utopian"*), since it denotes any systematically organised body of knowledge, e.g. theology or literary studies. Second, Brecht finally recognised its inadequacy for serious theorising, based on abuse of science by the "Western" and of Marxism by the "Eastern" class societies: "the term 'scientific age' by itself, as it is usually used, is too polluted" (GW 16: 701, ca. 1954). What Brecht permanently retained from this semantic field was his insistence on the necessarily experimental, Baconian character of genuinely modern art. At any rate, the writer of the *Life of Galileo* could scarcely be suspected of an uncritical scientism, just as the lifelong proponent of self-management should not be supposed to have had any illusions about technocracy (or bureaucracy).

## 1. Pedagogy

**1.1.** I begin by a story from Brecht's *Me-ti, Tu Wishes to Learn Fighting and Learns Sitting*:

> Tu came to Me-ti and said, I wish to take part in the struggle between classes. Teach me. Me-ti said, Sit down. Tu sat down and asked, How should I fight? Me-ti laughed and said, Do you sit well? I don't know, said Tu surprised, how should I sit differently? Me-ti explained that to him. But, said Tu impatiently, I didn't come to learn how to sit. I know, you want to learn how to fight, said Me-ti patiently, but for that you must sit well, for we are just now sitting and we want to learn while sitting. Tu said, If one always strives to take up the most comfortable posture (**Lage**) and get the best out of what there is, in brief if one strives after enjoyment (**Genuss**), how can one then fight? Me-ti said, If

> one does not strive after enjoyment, does not want to get the best out of what there is nor take up the best posture, why then should one fight? (GW 12: 576; cf. the analogous Keuner story *"Weise am Weisen ist die Haltung,"* GW 12: 375)

What is here translated as posture (**Lage**, how or where a body lies; also situation, position, location), Brecht usually calls, more actively, **Haltung**, which is in German (as most other Brechtian terms) a fruitful polysemy or pun meaning bearing, stance, attitude, posture, behaviour, and also poise or self-control. I prefer the first two terms, which I think translate the two main elements of **dynamics** and of **full bodily involvement** better than Willett's usual translation of "attitude", and I shall use here "bearing" because of the pleasing pun in English to other meanings and homophones of this word. As I suggested at the outset, Brecht was constantly preoccupied with **Haltung** as a union of a subject's body-orientation in space-time and of that body's insertion into major societal "flows of things".[2] This "bearing" issued also into his central theory of the **Gestus**, which I consider to be at least as important as the more famous **Verfremdung** (estrangement) and certainly more so than the self-confessedly onesided terminology of "epic theatre". I cannot enter into it here, but I can provide some arguments which between them cover the main practices of his career. That Brecht himself thought so may be seen in the **Me-ti** story *"Über die gestische Sprache in der Literatur"* where Brecht claims for himself "to have renewed the language of literature... by putting only bearings into sentences and letting the bearings always appear through the sentences" (GW 12: 458-59). Twenty years later, he directed the rehearsals of *The Caucasian Chalk Circle* by insisting on detailed elucidation of the stage actions as bearings determined by specific sociohistorical presuppositions rather than by monolithic "character" (see Bunge 324-26). Finally, his sketches for "dialectical Drama" analyse both the bearings on the stage and in the audience. The stage should, for Brecht, be composed of groupings "in which or toward which the individual assumes particular bearings". The spectators then also change their own bearings and grow into productive coworkers by studying and judging the stage bearings (GW 15: 222-23).

**1.2.** The preoccupation with **Haltung** underwent a first crystallisation during the great economic and political crisis of 1929 to 1933, when he focused on a vanguard which should teach others the proper ways of such a union of personal orientation and collective location. While parallels to the Leninist concept of a political vanguard are clear, and may indeed help to explain Brecht's adhesion to Lenin's central notion of the Party—alongside with Brecht's lifelong adhesion to Rosa Luxemburg's notion of worker's councils—, Brecht gave it a characteristically heterodox twist by positing a **theatre** (and radio) vanguard. This meant, first, allotting theatre an, at the time totally new (though historically well-known) function, that of a teaching-cum-learning apparatus or **Pädagogium**, a term denoting "educational institution" but to which Brecht provided a new connotation on the model of **Planetarium** or **Laboratorium**. Obversely, it also meant planning "a chain of experiments which used theatrical means but did not need theatres proper" (GW 15: 239), so that it might perhaps be better to categorise it within the superordinated category of spectacle or public show.

Brecht envisaged a wide spectrum of educational practices in such a radically new institution. A note in the Brecht-Archiv (further BBA with file/leaf numbers) at the time that he was working on his *Fatzer* play, and which seems in various versions to be titled both "Theater" and "Pädagogium", might give an idea:

> To organise his thoughts, the thinker reads a book he is familiar with. He thinks in the book's style. If someone has to give a speech in the evening, he goes to the **Pädagogium** in the morning and reads out loud the 3 speeches by Johann Fatzer. That is how he orders his movements, thoughts, and desires. Further: if someone wants to carry out a betrayal in the morning, he goes to the **Pädagogium** in the morning and rehearses the scene in which a betrayal takes place. If someone wants to eat in the evening, he goes to the **Pädagogium** in the evening and rehearses the scene where eating takes place. (BBA 433/18 and 19, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 18)

However, for reasons both of practical organisation and of self-clarification, Brecht began writing fictional performance texts for these "pedagogical experiments" which he called the Lehrstücke. His term was somewhat misguided in its kinship to **Lehre** (doctrine) or **lehren** (instructing), concepts which were not at all central for Brecht, so that in 1936 he insisted to have it translated into English as "learning plays" (GW 15: 239 and 8*, Steinweg *Lehrstuck* 48).
At the height of such work, expecting a civil war and revolution in Germany, Brecht envisaged two different forms, the Great Pedagogy and the Small (or Initial?) Pedagogy:

> The Great Pedagogy utterly changes the role of playing. It abrogates the system of player and spectator. It knows only players who are at the same time students.... The mimetic playing becomes a principal part of pedagogy. The Small Pedagogy in the transitional

period of the first revolution, on the contrary, merely democratises theatre: the division still fundamentally exists, but the players should if possible be amateurs (the roles should be such that amateurs have to remain amateurs), the professional actors and the existing theatre apparatus should be used to weaken bourgeois ideological positions in the bourgeois theatre itself, and the spectators should be activised. Plays and way of playing should turn the spectator into a statesman.... The actors must estrange figures and events for the spectator, so that he finds them remarkable. The spectator has to take sides instead of identifying himself (with the figures and events). (BBA 521/996, ca. 1940, in Steinweg *Lehrstuck* 23-24)

As is made clear from a number of passages, the Great Pedagogy presupposes a post-revolutionary state of democratic socialism based on a dialectics between the vanguard and the self-organising masses, the lineaments of which Brecht saw in the Soviet 1920s on the model of Lenin's program in *The State and Revolution* (cf. GW 17: 1023 and Steinweg *Lehrstuck* 207-10). In such a state of permanent dynamics or cultural revolution people's acts would no longer be constricted by overriding **Not** (necessity and misery) but they would be educable through learning new bearings (cf. GW 12: 409; BBA 112/54, ca. 1929, in Steinweg *Lehrstuck* 18). All this should have been developed in an extensive theory of pedagogy which at that point Brecht was planning (see GW 17: 1027) and whose traces remain in several fragments and notes to the Lehrstücke (cf. both the Steinweg titles). One is titled "Theory of Pedagogies":

> Bourgeois philosophers make out a huge distinction between those who act and those who reflect. The thinker does not make this distinction.... There is no distinction between true philosophy and true politics. A result of this understanding is the thinker's proposal to educate young people through theatre playing, that is, to make of them simultaneously those who act and reflect, as it is proposed in the guidelines for the pedagogies.... (GW 17: 1022-23)

**1.3.** A defining and fundamental characteristic of the learning process Brecht envisaged was his enmity to **Weltanschauung**, a closed "world view" or systematised doctrine: "The learner is more important than the teaching" (GW 20: 46) was his central orientation. For one thing, knowing is necessarily dynamic: "in the teaching, the learning must be preserved. The Lehrstücke are not simply parables that provide an aphoristic moral with emblems, they also investigate." (BBA 827/13-15, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 23) As Benjamin formulated it, the traditional, Schillerian statement that the stage is an ethical institution is justified only if a theatre does not only communicate cognition but also **produces** them (18); Benjamin went on to perspicaciously characterise Brecht's whole theatre by connecting investigation with the gestual attitudes.[3] Even more important, however, Brecht diametrically counterpoised two kinds of learning. One, using theatrical means, engages the whole body without splitting the sensorium from the brain and unites emotion and reason as the obverse of each other precisely under the concept of bearing or behaviour (**Verhalten**, cf., e.g., GW 20: 166-68); this makes it possible to fruitfully use contradictions. The other kind is a learning through systematised notional constructs, which tend to false harmony and univocity, for Brecht necessarily present in any doctrine. Therefore, "the teaching should not spread a specific cognition but carry out a specific bearing (**Haltung**) of people.... When taking up a proper bearing, truth, i.e. the right cognition of circumstances, will manifest itself." (BBA 827/07, ca. 1930, in Steinweg *Brechts* 101) Brecht is astonishingly modern in such considerations, pitting the juggler-philosopher as educator against the priest, and again best exemplified through some **Me-ti** stories. One of them, *"Vorsicht bei der Verwahrung von Erfahrungen"*, distinguishes between experiences and judgements, and calls for great caution not to take the latter for the former: "A proper technique is necessary to keep the experiences fresh so that they can remain a permanent source of new judgements. — Me-ti called that kind of experiences best which resembled snowballs. They can serve as good weapons but they do not keep too long. For example they cannot be held ready in the pocket for long." (GW 12: 451-52) Another, crucial Me-ti story warns forthrightly, *"Make No Image of the World"*:

> Me-ti said: The judgements which are won by dint of experiences usually do not correlate with each other as the events which led to the experiences. The unification of the judgements does not give an exact image (**Bild**) of the events lying beneath them. When too many judgements are tied to one another, getting back to the events is often very difficult. It is the entire world which generates one image, but the image does not include the entire world. It is better to associate judgements with experiences than with other judgements — if the judgements should serve the purpose of governing things. Me-ti was against constructing overly comprehensive images of the world (**Weltbilder**). (GW 12: 463)

Across a quarter century, very little had changed when the director Brecht in the 1950s carefully grounded the believability of each stage event on analogous

events possible in everyday life, i.e., "vertically" athwart and against any pre-established harmony of the syntagmatic horizontal (cf. Bunge 332 and passim).

**1.4.** Of course, Brecht's goal was to influence people and society as a whole. Furthermore, the determining context of all of his "pedagogical" exertions was the clear realisation that the education he wanted was only feasible if favoured by the general drift of society: "Thus the lack of bread in the shack educates to stealing, or the Bible educates to hungering. He who has to have a potato must bow down, because the ground demands it or the boss. Such is the education to bowing down." (GW 20: 85) Brecht's pedagogy is one for stormy but favourable winds. A provisional summing up, provided in a short note called *"On the Theory of the Lehrstuck"*, emphasises that "The Lehrstuck is based on the expectation that the player may be socially influenced by carrying out specific ways of behaving, taking up specific bearings, reproducing specific speeches, and so on... 'Yet' the playing must work toward a free, natural, and own (**eigen**) appearance of the player, within the framework of certain determinations." (GW 17: 1024-25; cf. also GW 15: 239) This did not at all aim at a transmission of judgements, even of general or parabolic ones, but at a critical appropriation of a way of thinking, of a method, incarnated in the players' **bearing** (cf. Steinweg *Lehrstuck* 102). Steinweg rightly notes that as a good dialectician Brecht would have agreed with Hegel that content (**Sache**) is method: the goal of this learning is to learn the method of learning. "The concept of the right way is less good than that of the right walking" (GW 16: 567).

Brecht's project could be articulated by discussing his concept of experiment, and even more interestingly his even more sophisticated concept of a scientific (or epistemological) model. More briefly, it may be illustrated by his stance toward jazz. Though that stance was complex, since he found jazz mostly used in brutal and stupid ways, Brecht wanted his kind of playing to follow the technical method of jazz, "namely the montage way which makes the musician into a technical specialist. Here possibilities were shown of arriving at a new union of personal freedom and ensemble discipline (improvising with a fixed goal)...." (GW 17: 1031-21, cf. GW 15: 76) Another analogy was that to team sports: "These players should play so that all attempt to work out the few basic ideas, like a football team" (BBA 521/95, ca.1930, in Steinweg *Brechts* 105). Brecht hated one-way transmission so much that he was, at the same time as he planned a theory of pedagogies, also planning a radio theory whose main plank was the demand for a two-way teaching communication between the radio performers and the listeners (GW 18: 117 ff., esp. 127-34). Another **Me-ti** story goes so far as to say, "If anybody affirms that 2x2 = 4 because 8 minus 5 equals 7, I shall immediately say that twice two is not four.... I cannot stand it when truth is believed or spoken like a lie, without proof or out of calculation." (GW 12: 503) The clear polemical point goes here (cf. also GW 20: 50) against official Marxism in Stalin's time; it is paralleled somewhat more tactfully in the *Messingkauf* speech on the useful "counsels, forecasts, and pointers" of Marxism's engaged thinking as against the harmonious "world views" in many "sentences/propositions (**Satze**) by the Marxists" (GW 16: 531).

In practice, this meant that Brecht wanted the players of his "plays for learning" to radically distinguish those of his guidelines that contained views about **performing** from those about **meaning** and application. The former were to be tested through mimesis (and Brecht frequently expatiated, both theoretically and practically, on such mimetic criticism), the latter were personally untestable and thus at best temporary scaffolding ("working hypotheses", GW 20: 159) and at worst disembodied doctrine:

> The study of the guidelines about meaning is not necessary for the study of the guidelines about performing, and thus neither for the performing, while the study of those guidelines about meaning without the study of the others and the playing is even dangerous. Therefore the guidelines for playing should be read first, and only after the student has performed the document 'i.e., the play text', the study of meaning and application should follow.... The guidelines are full of mistakes as far as our times and its virtues are concerned, they are unusable for other times. (BBA 112/57 and 66, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 21)

**1.5.** A final but omnipresent aspect, which too can here only be suggested, is Brecht's dialectical stress not simply on critique but on outright negativity, such as would be usually considered "bad" or indeed dangerous and horrifying. Its logical basis lies in the fact that any "positive" action is meaningful (rather than automatic and unfree) only as a choice out of a spread of still-born possibilities. E.g., "To consent means also: **not** to consent"; or, faced with a teaching, one can adore it or despise it (BBA 529/14 and BBA 112/69, both ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 24 and 19). The decision to say yes just as the decision to say no is made meaningful only by the pause for reflection leading to it in *He Who Says Yes* as well as in *He Who Says No*. But more than logic is at stake here. At stake is, first, the **Verbesserung** (another pun meaning both correction and advance), the dialectical sublation of the **asocial element**. From the figure of Baal on,

Brecht was obsessed by sensual and other values inherent in the **praxis** of anti-social behaviour. In the already cited "Theory of Pedagogies" he allots it a central role in the development of the post-revolutionary state or community: "The state can best correct human asocial instincts, since they arise out of fear and ignorance, by extorting them from each in an as far as possible perfect form, almost impossible to attain for the individual. **This is the basis of the idea of using theatrical playing in pedagogies.**" (GW 17: 1023, underlined by DS) And further, in the Lehrstuck "an educational effect may be expected from an (as magnificent as possible) reproduction of asocial acts and bearings" (GW 17: 1024). While it is possible that Brecht was here building on the Soviet experiences in educating the huge numbers of **besprizornye**, the post-Civil-War nomadic orphaned children sometimes treated by playing out a kind of psychodrama, and while he was — more far off — perhaps also trying to socialise Freud's return of the repressed (cf. Steinweg *Lehrstuck* 138 and 142), the central impulse at work here is not clear though obviously of supreme importance for Brecht's thought and work.

What is finally at stake in Brecht's "pedagogy" is the full socialisation of the community. Using his frequent image of a roaring river, one could speculate that what should happen is not only a channelling of the deviant energies but also a redrawing of the rationalistic norms for channels or riverbeds. To anticipate my next section on productivity: "Not all human productivity is included in the always limited present production.... Very sharp ears for the productive element are needed. It is a masterpiece to keep it from destruction, that is, to keep it from destroying **and** to keep it from being destroyed." (GW 19: 408) In fact, Brecht finally concluded that there was no such thing as asocial people or instincts in themselves, only asocial roles or functions, such as that of the private possessors of the means of production (AJ 1: 33).

This dialectics of raging flood and directed irrigation culminates in that furthest limit of asociality and negativity, **death.** It seems that Brecht was interested in death only insofar it gave a certain horizon and meaning to life; for the rest, he thought that "dying... 'had' an obviously small use- value" (GW 2: 3*) and that it was one of those undecidable questions on which one should not waste a single thought (cf. the **Me-ti** story *"Über den Tod"*, GW 12: 514). He was much more deeply and vitally interested in the elimination of individualist personality, which may be a central theme in almost all of his plays, foreground from *Man Is Man* and *Mahagonny* to *The Good Person of Sechuan*. Nonetheless, most of Brecht's plays (with a few important exceptions) end with an actual or a living death, and the Lehrstücke usually with a killing. *The Baden Lehrstuck on Consenting*, from whose "Foreword" the cited self-critical note about the small use-value of death is taken, nonetheless turns on the question of who is able to die: and Brecht noted that from the answer "Nobody" there follows the necessity of turning everything upside down, of a radical allsided revolution (BBA 827/25, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 24). That people should become able to die properly - presumably with a wise consent to a proper community which will go on - seems therefore one of the main anthropological reasons for personal and political radicalism: "though the death of an individual is biologically without interest for society, dying shall be taught" (BBA 331/130, ca. 1930, in Steinweg *Lehrstuck* 27). Once more the surprising modernity of Brecht's horizons, here comparable to Bakhtin's account of the people's immortal body in his *Rabelais* book, becomes apparent.

## 2. Producing, Productivity

**2.0.** The Nazi victory deprived Brecht of any chances for teaching with help of an organised societal network. Furthermore, it interacted with Stalinism to take off the historical agenda Lenin's and Luxemburg's ideas about, and Soviet experiments with, self-management and a gradual elimination of State apparatus. In the new situation Brecht abandoned the project of **Pädagogium** but not the underlying impulse at organised learning of a method that centers on bearing. The method and bearing to be learned, it turned out, was one of a productive critique, or of a **critical productivity.**

My thesis in this section is that in the Marxist tradition, beginning with Marx himself, there are two largely incompatible but intimately associated meanings of "production": the economistic one, taken from Adam Smith and other bourgeois political economists, and the anti-alienating or creative meaning which is part of Marx's central utopian critique, taken from a revolutionary fusion of Enlightenment and Romanticism; and furthermore, that Brecht largely and very originally moved from the first to the second meaning. These two meanings may be associated with Marx's central opposition between exchange-value and use-value, in which the inherent limit of capitalism is precisely restriction of production of use-values by exchange-value and, as its obverse, the growth of productive forces at the expense of the *"main force of production, the human being itself"* (Marx, **Grundrisse**, in Suvin "Transubstantiation" 104-05, and cf. passim). In these circumstances, as already the young Hegel had noted, "The value of labour decreases in the same proportion as the productivity of labour increases" (239). Marx's examples for production in the first sense are all quantifiable productions founded on capital

and produced for profit. In this case, "our production is not a production of man for man as man, i.e. it is not a **social** production. As person, none among us has a relationship of pleasure to the other's product." (Marx 459) Most interestingly, his examples for qualitative production in the second sense, not reducible to profit, are actors producing a play, piano players producing not only music but also "our musical ear," and the madman producing delusions (ibid. 109). Artistic production is indeed (together with scientific production) taken as a paradigm for such non-alienated production of use-values.

**2.1.** Brecht has his share of "vulgar economist" references to production (and of course this economism is not so vulgar when applied to situations of poverty and low productivity). His defence of Stalin was, for all strong reservations, based on the great surge of production in the USSR (cf. GW 12: 491, 508, and passim), just as his objections to capitalism were based on its being "no more able to further the production of life's necessities in the form of free competition" but of having to resort to "production of instruments of destruction" (GW 12: 496-97) - of, in effect, making for death rather than life. One could take his frequent references to the Lehrstücke being "art for producers" rather than for consumers (e.g., GW 15: 239) as belonging to a similar semantic usage. However, some usages from the 1930s already show an ambiguity or passage between this meaning and the acceptation of production in the wider sense of productivity meaning any creativity. This turning seems marked by compromise terms such as "productive behaviour" (GW 12: 478, and cf. 529, also GW 20: 80 and 89). It can be seen in the following **Me-ti** story:

> *On the Productivity of Individuals*
> Production becomes, through the division of labour, as it rules with us, a system which curtails productivity. People keep nothing for themselves. They let themselves be rubber-stamped. The time is used up, not a minute left for the unforeseen. One demands much. But one fights that which is not demanded. People have thus nothing unspecified, fruitful, ungovernable to them. One makes them specified, sharply delineated, reliable, so that they should be governable. (GW 12: 528-29)

**2.2.** While the term "pedagogy" is practically abandoned by Brecht by the mid-1930s, references to creative production become especially frequent from 1940 on, as testified by Brecht's journal. Non-Aristotelian theatre is defined as "simply 'one with' a spectator who produces the world," and as using for the basis of its emotions, alongside curiosity and helpfulness, "human productivity, the noblest of them all" (AJ 1: 150 and 152). "Learning" is now equivalent to "mental producing" (GW 20: 89). The key passage, which explicitly identifies production as non-economistic productivity, seems to be a notation from March 7, 1941:

> The great error which has prevented me from making the little Lehrstuck of *The Evil, Asocial Baal* was my definition of socialism as a **great order**. It is, on the contrary, much more practical to define it as a **great production**. Production is, of course, to be taken in the widest sense, and the struggle goes for the full unfettering of everybody's productivity. The products may be bread, lamps, hats, pieces of music, chess moves, irrigation, complexion, character, plays, etc. (AJ 1: 185; cf. ibid. 270)

The concept of an all-sided deployment of productivity is amplified in a note of 1949. In a characteristic move, this begins with a counterproposal to (or, ambiguously, amplification of - at any rate in a supersession of) Lenin's famous dictum that communists deduce their morality from their struggle (adopted by Brecht as late as *The Measures Taken*) and ends by punning on the theatrical sense of **sich produzieren, "showing off"**:

> If one wishes to deduce all morality from productivity and one sees the highest thing in a huge exfoliation of everybody's productivity, one must take care to lift the interdict from mere existence, indeed from the resistance against being used. I love: I make the beloved productive; I repair a car: I make the drivers drive; I sing: I enoble the hearing of the hearer, etc. etc. But then society has to have the ability to use everything, it must possess such a "capital" of what has already been produced, such a plenty of offers, that the individual's production becomes as if a superfluous, so to speak unexpected thing. If productivity is the highest thing, then strikes must still be honoured. (In the aesthetic domain it is already so. The asocial element also pleases; it is taken as sufficient that it "produces itself.") (AJ 2: 554)

To show off is to produce oneself. The pun may stem from Brecht's rereading of the *Messingkauf Dialogues* passage in "Definition of Art":

> THE PHILOSOPHER: ...'We might perhaps say that art is skill in preparing reproductions (**Abbilder**) of people's life together such as lead people to a particular kind of feel-ing, thought and action that would not be stimulated in the same way or to the same extent by seeing or experiencing the reality reproduced....
> THE DRAMATURG: There's a good phrase for that in

German: **der Kunstler produziert sich.**

THE PHILOSOPHER: It is an excellent phrase if you take it to mean that in the artist man is producing himself, that it's art when man produces himself. (GW 16: 645, transl. J. Willett; see also BBA 448/122, in Steinweg *Brechts* 104)

Obversely, to produce oneself is also to show off, as in the conclusion of the *Short Organum*: "The spectator should produce himself in this theatre in the easiest way: for the easiest mode of existence is in art" (GW 16: 700).

Possibly around 1954, planning a series of songs for a play on the Chinese God of Happiness, Brecht noted: "The highest happi ness is called productivity" (BBA 204/71, in Tatlow 546). When first thinking of this cycle of songs, he had also noted it should be an entirely materialist work, "praising 'the good life' (in both senses). Eating, drinking, dwelling, sleeping, loving, working, thinking, the great pleasures." (AJ 2: 381). Though he probably didn't know the works of young Marx, the parallel to Marx's "Seeing, hearing, smelling, tasting, feeling, thinking, opining, perceiving, willing, being active, loving" (539), is striking.

**2.3.** A whole Brechtian theory of personality could be reconstructed around the axis of productivity; e.g., "indignation, this socially highly productive affect" (AJ 2: 358). In particu lar, and in a rare series of exceptions to the interdict he had put on himself in the mid-1920s against writing about erotics (also breached in a few poems), Brecht identified **love** as a paradigm of productivity: "Love is the art of producing something with the capacities of another person. To this purpose one needs regard and affection from the other person." (GW 12: 407) This theme has been ably pioneered by Dorothea Haffad, on whose traces I shall proceed to cite some further **Me-ti** and **Keuner** stories with this horizon (the first story was probably stimulated by the anecdote about Picasso's portrait of Gertrude Stein):

*When Mr K. Loved Somebody*

"What do you do," Mr K. was asked, "when you love somebody?"
"I make a design of that person," said Mr K., "and I take care that it turns out similar."
"Who? The design?" "No," said Mr K., "the person." (GW 12: 386)

*Kin-jeh on Love*

I speak not of carnal joys, although there would be much to say about them, nor of being in love, of which there is less to say. With these two phenomena the world would get along, but love must be examined separately, as it is a production. It changes the lover and the beloved, whether in good or bad ways. Already from the outside, lovers appear as producers, and of a high order at that. They show passion and unstoppability, they are soft without being weak, they are always looking for friendly deeds which they may do (in the end accomplished not only for the beloved). They build their love and bestow upon it something historical, as if they reckoned upon the writing of a history. For them the difference between no mistake and only one mistake, a difference which the world can safely ignore, is immense. If their love makes of them something out of the ordinary, they have only themselves to thank; if they fail, they may excuse themselves almost as little with the faults of the beloved as the leader of the people with the faults of the people. The obligations which they take on are obligations against themselves; noone could muster up the severity in relation to the violations of obligation which they muster up. It is the nature of love, as of other huge productions, that the lovers take much earnestly which others would treat lightly, the smallest touches, the most unnoticeable halftones. The best succeed in bringing their love into full harmony with other productions; then their friendliness becomes universal, their inventiveness of use to many, and they support all that is productive. (GW 12: 571-72)

*Lovers Make Images of One Another*

Me-ti said: Many cannot live up to the image **'Bild'** that their friends make of them. Their vanity overlooks that the lover creates something new. One should associate with people that have a good image of oneself, so one can become better in that one tries to justify this image. But it is bad to tolerate an unjustifiable image. Because the lover revenges him/herself when the model **'Urbild'** fails, not on the image, but on the model. (GW 12: 468)

What is immediately noteworthy in these texts (cf. also the "Lai-tu" stories, GW 12: 583-85) is how love, critical productivity, and the making of images intertwine in them. The dynamic and personalised images made here, verified by integral bodily contacts, are the symmetrical obverse of those systematically and syntagmatically semiotized, all-encompassing "images of the world" (**Weltbild**, or even worse **Weltanschauung**) forbidden by Brecht's pedagogy as unproductive. The most systematized notional form Brecht gave to such considerations seems to be *On the Drawing Up of Effigies*:

We make images **'Bilder'** of things with which we get in touch, little models that betray to us how they func-

tion. Such effigies '**Bildnisse**' are also made of other persons: from their observed behaviour we draw conclusions about a certain behaviour in different, future situations. It is precisely the wish to predetermine this behaviour that determines us to sketch such effigies. To the completed effigies, therefore, there also pertain such ways of our fellows' behaviour which are only imagined, inferred (not observed), presumable. This leads often to false images and on the basis of these false images to false behaviour of our own, and the more so in that all of this does not happen quite consciously. Illusions come about, our fellows are disappointing, their effigies grow indistinct; beside the merely imagined ways of behaviour, the really observed ones also grow indistinct and unbelievable; dealing with them grows disproportionately difficult. Is it then false to draw conclusions about presumable ways of behaviour from the observed ways? Does all depend only on learning the right ways of concluding? Much depends on learning the right concluding, but this is not enough. It is not enough because people are not so finished as the effigies made of them, and these would also be better left not wholly finished. Besides, we ought also take care not only that the effigies should resemble people but that people too should resemble the effigies. It is not only the effigy that has to change when the person changes, the person too can be changed if a good effigy is held up to it. When we love a person, we can derive, from its observed ways of behaviour and our knowledge of its situation, ways of behaviour which are good for that person. We can do that as well as the person itself. From presumable, the ways of behaviour become desirable. The observer himself becomes suddenly part of the situation that determines a person's behaviour. The observer must, thus, bestow upon the observed a good effigy she had made of the observed. The observer may insert ways of behaviour that the other would not have at all found out alone, these imputed ways of behaviour do not, however, remain the observer's illusions; they become realities: The effigy has become productive, it can change the depicted one, it contains (practicable) proposals. To make such an effigy is called loving. (GW 20: 168-70)

Making effigies, observation in feedback with speculation setting up models and with application, presumption of a higher good - all of these are not so far from an (always particularized and never harmoniously closed) theory as Brecht earlier assumed. While he was never much interested in talking about that, early on he recognized that in a critical period "the reinstatement of **theory** into its productive rights has become necessary" (GW 18: 86). We might wish today he had indeed developed such a theory somewhat further, to indicate (e.g.) by what criteria should we judge situations in which the beloved for his or her own reasons rejects a correctly proposed effigy.

**2.4.** This approach may also throw a new light on Brecht's well-known predilection for female, and especially for maternal figures. The maternal ones (**die Mutterlichen**) - to adapt the apellation educed from Grushe at the end of *The Caucasian Chalk Circle* - love the children productively: not simply (nor even primarily) with the bearing of their biological producers but of their social enablers and nurturers. This is largely why Shen Te loves Sun: she sees in him the potential aviator furthering human communication. A truly productive love is not privatizing: the lovers who "are always looking for friendly deeds which they may do" in the end accomplish them "not only for the beloved." Love and motherhood are equally revolutionary within an unjust society, just as they converge in the call for a utopian future of friendliness when people will be helpers to people. Grushe takes up little Michael because she had just avowed her love to Simon; Shen Te's **Not** (necessity and misery) in resorting to Shui Ta so as to defend her unborn child is the strongest intrinsic critique and condemnation of capitalism až la Sechuan, and so is Mother Courage's necessity to deny her dead son in the long war of Germany.
Significantly, there is little or no fathering in Brecht's work (as different from his life). Erotics **is** bisexual in it: the male relationships in his early plays cannot in my opinion be interpreted as erotic, and thus neither as homosexual. However, after an initial tinkering with the whore as business-woman, Brecht's plays somewhat shamefacedly slighted erotics. Still, female figures are clearly privileged in them. They stand "paradigmatically" for the ultimate alienation of the subject under capitalism, "precisely because 'women' can be physically reduced to a commodity", as well as for "what 'Brecht' saw as 'productive' or 'unproductive' responses to socio-political situations" (Nussbaum 229 and 231) - e.g. Grushe or Kattrin vs. Natella or Courage. Negative critique and positive production thus embrace in the **Haltung** of love as "a micro-model" of the great productivity (cf. Haffad 212-13 and 246).

Another emblem of nurturing, parallel and subsidiary to love, is **cultivation** of a garden or of a fruit-tree, one of Brecht's favourite ancient **topoi**, present in many of his poems and notes. It is perhaps best explicated by contraries, in the poem on *The Plum Tree* (*Der Pflaumenbaum* - GW 9: 647) rendered justly famous by Benjamin's commentary (77-78). The plum tree,

railed round in a city courtyard, can't grow for lack of sun: "The plum tree never bears a plum/ So it's not easy to believe./ It is a plum tree all the same/ One tells it by the leaf." (transl. ed. by J. Willett and R. Manheim). Mothering, irrigated cultivation, and good car-driving are bundled together at the *The Caucasian Chalk Circle*'s close (which is a poetic paraphrase of the March 1941 journal note). Again, coincidences with some of the best in contemporary feminist thought could (probably to the dismay of both sides) easily be found here (cf. Nussbaum 241-42 and passim). In this play, his supreme achievement, "Brecht created the mother-educator of the future in which all traditions are revised or replaced by new, more productive... relationships between people" (Nussbaum 238-39). It is a frontal clash between, on the one hand, the self-management of productive cultivation and of engaged art together with social motherhood and - discreetly - love against, on the other hand, the society of class injustice and civil as well as ethnic warfare. The constellation of the producing cooperatives and the Singer of the framework, plus Grusha and Azdak inside it, versus the upper class is one of productivity against possessivity (cf. Suvin *Brecht*, ch. 6).

### 3. A Prospect

At some points, thus in the *Short Organum*, Brecht inclined to call the basic societal bearing of this productivity simply **Kritik**. Such a productive critique is "the grandest characteristic of a human being, it has created most of the goods of happiness, best improved life" (GW 16: 567). Therefore, "if only it is left unhindered, 'productivity' may prove the greatest pleasure of them all":

> 21.
> If we want now to give ourselves to this great passion for producing, what ought our representations of people living together to look like? What is that productive bearing in face of nature and of society which we... would like to take up pleasurably in our theatre?
>
> 22.
> The bearing is a critical one. Faced with a river, it consists in regulating the river; faced with a fruit tree, in grafting upon the fruit tree; faced with locomotion, in constructing vehicles and airplanes; faced with society, in overturning society.... (GW 16: 671, transl. J. Willett)

Such a bearing entailed a lifelong mistrust of ethics, which Brecht saw as a set of idealist notions that had little in common with the necessities in and of life. Nonetheless, just as he had in the *Messingkauf* and *Short Organum* finally adapted rather than abandoned theater and esthetics, he finally also found a way to refunction rather than refuse the categorical imperative. Here is a testimonial of the revocation:

> *Me-ti and Ethics*
>
> Me-ti said: I haven't found many "You must" sentences which I would desire to pronounce. I mean now sentences of a general nature, sentences addressed to the generality. But one such sentence is: "You must produce." (GW 12: 498-99)

This "productive mode" of imagination, creating what is not present to sense (Kant 164), does not seem incompatible with Lafargue's "right to laziness" (though Brecht scarcely used this right). Two consequences following on this stance should be briefly invoked at the end. First, the lovers' friendliness and the producers' good humour are conducive to a "joyous criticism" (GW 16: 637) which is not too far from Nietzsche's joyous knowledge and quite near to Bakhtin's gay plebeian truth. An autonomous creative force of socialized humanity, it is its own measure. At best, a kind of qualitative felicific calculus may be applied to it, as in: "The proposition: **A man's goal is to have pleasure** is bad for the reason that it makes light of the good proposition: **Humankind's goal is to have pleasure**". (GW 20: 332) Second, the presupposition for all such constructive production is the destruction of destructivity. We might close with Brecht's analysis of his best transposition of our age's contradictions:

> The more Grushe furthers the child's life, the more she endangers her own; her productivity works for her own destruction. This is so under the conditions of war, of the existing jurisprudence, of her isolation and poverty. (GW 17: 1208-09)

***

In the jungle of cities of the triumphant capitalist metropolises as well as in the jungles of Panama or Brasil, this is still our condition. However inapplicable today some of Brecht's concrete political options from the second third of the 20th Century might be, this condition of psychophysical misery still needs a radical overturning. Beyond the capacity of his thought to measure itself with Bakhtin, Derrida or Hartsock, with Gramsci, Ricoeur or Freire, this is the main reason why his ideas and bearings on productivity and learning are still alive, and will remain so for the foreseeable future.

Montreal, December 1989

### Notes

1/ This paper would have been difficult to write or even conceive without the stimulating surveys by Haffad on love as productivity and by Steinweg on pedagogy and learning in Brecht.

Except where otherwise noted, all translations are mine, with thanks to my students Andrew Wood and Caroline Schutze who helped to translate some of the *Keuner* and *Me-Ti* stories. I have added punctuation and caps when translating the notes from the Brecht Archive, and made some changes in translations of others. My thanks also go to Dorothea Haffad, Walter Hinck, Ishida Hiromi, and Franz Norbert Mennemeier.

2/ There is an interesting parallel in the Japanese **kamae**, meaning physical-cum-psychological "assuming an attitude" or "attitude assumed" both in formal arts such as judo, flower arranging or tea ceremony and in everyday life, and defined as "action in 'the' reduced form 'of'...a single moment." The parallel between "Tu Wishes To Learn Fighting..." and the famous swordsman Musashi's instruction to a novice - itself in all probability heavily indebted to Chinese models - is so close that it amounts to an overlap (see Lee 55 and 57).

3/ Benjamin was the first and remains the best commentator on Brecht's *Haltungen*; another full study would be needed to do justice to his rich discussion of Brecht's plays and poems (now in Benjamin's *Gesammelte Schriften* II/2 'Frankfurt: Suhrkamp, 1980'; cf. also Steinweg *Brechts* 403 and 491).

**WORKS CITED**


1/ Texts by Brecht

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Banden. Werkausgabe Edition Suhrkamp*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967. 'Abbreviated as GW.'

——. *Arbeitsjournal*, 2 Vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 'Abbreviated as AJ.'

Steinweg, Reiner. *Das Lehrstuck*. Stuttgart: Metzler, 1972, 6-67.

——, ed. *Brechts Modell der Lehrstücke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976, 31-221.

2/ Secondary Literature

Benjamin, Walter. *Versuche uber Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

Bunge, Hans Joachim. "Brecht probiert." *Sinn und Form* Zweites Sonderheft Bertolt Brecht (1957): 322-36.

Haffad, Dorothea. *Amour et société dans l'oeuvre de Brecht*. Alger: Office des Publ. Universitaires, 1983.

Hegel, Georg W.F. *Jenenser Realphilosophie*, Vol. 1. Ed. J. Hoffmeister. Leipzig: Meiner, 1932.

Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*, 2nd edn. New York: St. Martin's, 1968.

Lafargue, Paul. *Le Droit až la paresse*. Paris: Maspero, 1965.

Lee, O'Young. *Smaller Is Better*. Tokyo: Kodansha Int'l, 1984.

Marx, Karl 'and Friedrich Engels'. *Werke. Erganzungsband I*. Berlin DDR: Institut fur Marxismus-Leninismus, 1956-58.

Nussbaum, Laureen. "The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work." *German Studies R.* 8.2 (1985): 217-44.

Steinweg, Reiner. *Das Lehrstuck*. Stuttgart: Metzler, 1972.

Suvin, Darko. "On Two Notions of žScience' in Marxism," in Tom Henighan, ed., *Brave New Universe*. Ottawa: Tecumseh P, 1980, 27-43.

—. *To Brecht and Beyond*. Brighton: Harvester P, 1984.

—. "Transubstantiation of Production and Creation." *Minnesota R.* n.s. 18 (Spring 1982): 102-15.

—. "'Utopian' and 'Scientific': Two Attributes For Socialism From Engels." *The Minnesota Review* no. 6 (1976): 59-70.

Tatlow, Antony. *The Mask of Evil*. Bern: Lang, 1977.

# FIND YOUR PLACE IN THE DARK

Ivan VIDIĆ


Pronađi
svoje
mjesto
u mraku

Political theatre: a hundred Deutschmarks for the actors, a grand for musicians plus food and drink until the dawn, one million for the tenor on a summer gig. No, this is not political theatre, but this is certainly the political phenomenon and the evidence of theatricality of the time we live in.

Political theatre - in the habitual meaning of that term - doesn't exist in today's Croatia. Such theatre implies involvement in social and political sense, readiness to answer critically, actively and directly to the references of a particular political and historical moment.

In accordance with the spirit of new collectivization, tightening of ranks, placing of common interests above the interests of an individual, there is little space left for creative effort of an individual and the individual action of a free mind. Because, artistic creativity of any kind requires freedom. Individual freedom, freedom of spirit, freedom of thought. One could collectively go only to a "voluntary" work action or to collective vacations. The war in Croatia is over, but it seems that the era of new partisans-like spirit has began. Socrealism of the 50's and the populistic state aesthetics of today, saturated with historicism and nationalism, are two very similar genres, anyway.

In the politicized atmosphere of a society that is reluctant to return to all that complex of liberties which the citizens have voluntarily given up because of the war and building up of the state, there is little space left for one of the fundamental human needs: freedom of expression.

The freedom of the creative act is one of the first victims in such situation. Political theatre becomes politicking theatre, an instrument of the authorities and the poor stuttering interpreter of their ideological background.

No authoritarian government of any sort is interested in the creativity of an individual, but it will not easily give up art in general and particularly, the theatre. The authorities enjoy the manifest character of theatrical phenomenon, socializing, external effects. Extroversion and exultation, the "theatricality" of the theatre; through these the society discovers its inclination to rituals and pompousness.

The theatrical act itself has a twofold character: apart from being, primarily, artistically formed content, it is also a social event or an event of socializing. Serious performances seldom surrender to that external glitter. However, they are today mostly reduced to marginal existence and material poverty. From that position - even when they speak up intellectually and morally autonomously - the echo they produce is rather limited.

In the institutionalized, state funded theatre, the superficies and superficial aspect greatly surpasses the artistic aspect of theatrical act.

In that case, the theatre performance is primarily conceived as a social event, display, social gathering to which one go more to be seen, than to see. This is a pseudotheatre, where the most important of all is the dramaturgy of chairs, that is, seating arrangement - who sits in the first and who in the back rows; who is in the box and who is only peering toward the stage from the basement or the attic; who has arrived in a festive way, with an invitation and dressed up in finery, bought expressly for that occasion, and who has wangled his way in as a freeloader, through canalization. That latter - socially inferior, politically insignificant and financially helpless theatregoer, after he has successfully entered the auditorium, receives another warning: sit only after the lights go out, if you can find a free seat. Find your place in the dark.

And when the lights go out and the performance starts, for those who have come only to be seen, everything ends and the boredom begins.

Time dictates the taste. But since in the local Croatian time zone the time has stopped in some not easily determinable period, somewhere between Illyric renaissance movement and Nineteen-hundred-forty-one, the taste of that indeterminable zone has transferred into our everyday twilight zone: the state is nurturing and generously sponsoring only some pseudohistorical spectacles, folklore, cheap patriotic poetry, which is actually an insult to poetry and to patriotism, the kitsch masquerade of the operetta. And hidden behind such naiveté is actually a political move, pernicious to the entire Croatian cultural scene. Pauperization, which is a multidirectional process, apart from material impoverishment, affects also every segment of spiritual life. That politicking, it appears, is the only programme of cultural policy which will, should this trend continue, bring an end to our culture.

The repertory of this and such theatre of today is filled with various myths and mythomanias, historical pieces written in accordance with the dictation of the actual politics, installing, for instance, Mile Budak as an important writer and ascribing literary greatness to his work. Leaving aside his obscure human and political credo - a writer whose works were of minor aesthetical value and outside of all courses of world literature even at the time when they were written, can have a very little relevance at the end of the second millennium.

In another case, we are witnessing the attempt to install Aralica as the cultural arbiter of the nation - again with the help of the same political mechanisms. Following that logic, the thematic span of the recent Croatian literature and theatre would stretch from stories from Osmanlis time to the didactic pastoral adventures, from the hard time in diaspora to the charming myths of a sheep-grazing, corn-cobs-husking, peacefully-folk-dancing homeland.

The proclaimed project of the "spiritual revival of Croats", part of which task was assigned to the theatre, includes also the programme of a kind of rechristianization of this country which half a century ago has unluckily sunk into socialism. But when Jakov Sedlar occupies himself with this task in his pious productions - the spiritual and religious elevation is experienced, perhaps, only by the former Communists, christened fifteen minutes before the show, for the purpose of securing better positions in the new circumstances. Others, who have in them even a grain of Christian moral and attitude, run away from such shows like the devil from the incense. In such cases, to mention it only in passing, just so that it wouldn't be overlooked and forgotten, some naive soul from diaspora regularly looses a good deal of money.

To talk about political theatre in such circumstances means to talk about creative freedom and freedom of expression, which, however, doesn't mean anything if the discussion is not extended to those fundamental principles of the society warranted by the Constitution: rights, liberties and democracy.




THEATER & THEORIE
TEATAR & TEORIJA
THEATER & THEORY

*Psihoanaliza u kazalištu*

*Michael Chechov o glumi*

*Jacques Lecoq o glumi*

*Čežnja pekinške opere*

# 13 YEARS OF




# POWER

S T A T I O N

